II-20.338

EUGEN TODORAN

LUCIAN BLAGA

MITUL POETIC

editura facla

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II-20.338

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EUGEN TODORAN

LUCIAN BLAGA
MITUL POETIC

* *

Prof. S. Barbu
Iași, sept. 1984

LUCIAN BLAGA
MITUL POETIC
* *

B.C.U. IAȘI
884228

EDITURA FACLA
Timișoara, 1983

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EUGEN TODORAN

LUCIAN BLAGA
MITUL POETIC

* *

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II-20.338

EUGEN TODORAN

LUCIAN BLAGA
MITUL POETIC

* *

B.C.U. IASI
804228

EDITURA FACLA
Timişoara, 1983

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ado
B.C.U. ...
L... E

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUVÎNT ÎNAINTE

De la apariția primei părți a *Mitului poetic* trecînd mai mult timp, sînt necesare cîteva precizări despre continuitatea tematică și metodologică a studiului, fără a mai relua considerațiile din capitolele introductive, valabile pentru întreaga operă a lui Lucian Blaga, așa cum este programată a fi prezentată în volumele următoare, despre *Mitul dramatic* și *Mitul filosofic*.

În prima secțiune a *Mitului poetic* am privit opera scriitorului ca mit *modern al poeziei*, într-o corelație cu etapele poeziei europene moderne, de la romantism și simbolism pînă la „noul stil" și expresionism. În succesiunea tematică a capitolelor am urmat gîndirea specifică poeziei moderne, constînd dintr-o contopire a subiectivului și obiectivului, prin reconstituirea lumii exterioare din interiorul conștiinței poetului, dintr-un sentiment de „sine" în refacerea prin el a „totului". O relație între „om" și „lume" este identificată, în structura mitică a poeziei, prin temele fundamentale în *Mitul transcendenței și condiției umane* și *Mitul antropogonic și alcătuirea lumii*. După distincția făcută de K. Jaspers între *atitudinile* în fața lumii și *imaginile* despre lume, avînd fiecare izvorul în *viziunea despre lume* a scriitorului, în mitul „transcendenței" perspectiva relației se deschidea de la „om" spre „lume", iar în „mitul antropogonic" de la „lume" spre „om". Ideea fundamentală a descrierii tematice a fost „transcendența" omului în propria condiție a ființării lui, prin situarea în „orizontul misterului și al revelării". Este ideea filosofiei lui Blaga, în teoria cunoașterii, a culturii și a valorilor, dar cuprinsă și anticipată ca *viziune în poezia misterului*. Iar poezia, la rîndul ei, se întreține

adînc din substanța *mitului*, ca viziune a „transcendenței", pentru că mitului îi era proprie această „dublă" modalitate de „comunicare", deschisă și închisă, a omului cu lumea, în timpurile arhaice. În timpurile moderne ea e menținută pentru semnificația *ontologică* a mitului în filosofie, cît și în poezie. Căci pentru filosoful, ca și pentru poetul modern, *transcendența* este *ontologie*, desfăcută deci de orice „realitate" transcendentă. La Blaga ea este o ontologie construită pe viziunea mitică a „uitării" lui Dumnezeu, ca principiu absolut, înlocuit cu aspirația omului spre „revelarea misterului", identică în acest fel cu *creația* umană, în filosofie susținută pe o „cunoaștere luciferică", opusă „cunoașterii paradisiace" a „revelației" absolutului. De aici provine întreaga „problematizare" filosofică a poeziei, tristețea metafizică și nostalgia originarului, într-un dublu sentiment, al „unificării" și al „despicării" lumii, odată cu destrămarea conștiinței mitice, cît și inversiunea „trans-ascendenței", cu o „trans-descendență", care înlocuiește „cerul" cu „pămîntul", în simbolurile centrului și ale reversiunii. Din această inversiune am explicat, pe de o parte, antinomiile metafizice ale transcendenței și tragicul uman, cu toată dialectica implicată în devenirea Ființei, căreia și omul îi aparține prin condiția firii lui, iar pe de altă parte și alcătuirea mitică a lumii, pe care omul o posedă în imaginea ei ca „întreg".

Partea a doua a *Mitului poetic*, cuprinzînd secțiunea *Mitului arhaic*, reia, în acest volum, întreaga problematică, însă într-o altă perspectivă, pentru a se urmări structurile arhaice ale simbolurilor poetice în fondul folcloric autohton și totodată, prin acesta, în fondul folcloric universal, și a se explica prin ele cele două dimensiuni ale *Cosmosului mitic, spațiul și timpul*. Inevitabil se vor repeta anumite texte poetice, cu reluări de comentarii din primele capitole, pentru a se arăta însă în ce fel modernismul poetului nu e reductibil la o trăsătură unică a „noului stil" european, în care el s-a format ca poet, ci are rădăcini mult mai adînci, în arta simbolică de străveche tradiție folclorică, în cultura română și în prelungirile ei istorice universale. Simbolurile Centrului vor alterna și aici cu cele ale reversiunii, în înclinația poetului mai mult spre „pămîntesc" decît spre „ceresc". Cu pre-

cizarea că, dacă în *mitul modern* erau urmărite mai mult izvoarele externe, din curentele literare europene, de care el se simțea legat prin privirea lucrurilor în partea lor de „absolut", în *Mitul arhaic* se va urmări mai mult izvorul intern : „din duhul eresului", în care el s-a simțit adeptul unui „spiritualism liber și creator", ca pentru o demonstrație a propriei lui teze despre *monumentalizarea* culturii folclorice „potrivit unor vii forme, atitudini și orizonturi lăuntrice". *Geografia mitică și spațiul mioritic* privește satul românesc în proiecție cosmică, reconstituit poetic după structura arhetipală a „ascensiunii și o coborîrii", funcționînd pe două regimuri cosmice : lumina și întunericul, spiritul și trupul, ce implică schimbarea de regim a imaginarului, într-o dialectică a contrariilor corespunzătoare „lucifericului" cunoașterii umane, opus „paradisiacului". Iar *Timpul mitic, istoria și țara* este un profil al viziunii poetice integrată în structurile de adîncime ale spiritualității poporului român, într-un „strat al Mumelor", cu care coincide „Istoria", în toată amplitudinea prezenței ei în timp, în formele specifice ale unei culturi „organice", constituind marea rezervă pentru orice potențialitate creatoare, ce iese din timp.

Ultima parte a studiului privește *Poezia mitului*, într-o sinteză stilistică a întregii tratări a *Mitului poetic*, incluzînd cele două subdiviziuni ale sale, mitul modern și mitul arhaic. După metodologia expusă în introducerea primului volum, pe care am reluat-o din regula analizei fenomenologice enunțată de G. Bachelard : „Ordinea mentală creată de scriitor trebuie să devină ordinea mentală păstrată la rîndul ei de critic", vom căuta în continuare nu exprimarea „poetică" a „ideii", ci „zarea matricială" a ideii, într-un *sistem* al *imaginilor* poetice, din care ideile se deduc, cu toată forța lor de a acționa în imagini, ele situîndu-se, prin aceasta, într-un „centru" al orizontului misterului, considerat ca orizont de adîncime al poeziei lui Blaga. Dar, dacă *Mitul poetic* a avut în vedere planul de adîncime al ideii, de la care ne urcăm spre cel din față al imaginii, în continuare vom avea în vedere întoarcerea de la imagine la idee, pentru a se vedea în cel fel reconstituirea ideii *din* imagine este o refacere a ideii *în* imagine, prin „semnificația" cuvîntului poetic.

Pentru capitolele *Mitului poetic* am preconizat un demers metodologic în cadrul unei *fenomenologii* a poeticului, ca explorare în stratul central al gîndirii poetice, în care sensul se alcătuieşte, avînd ca ultim termen mitul, un plan de adîncime al „totului interior" ce iese la iveală în relaţia ideii cu imaginea în „geneza" metaforei poetice. Metoda analizei este una „tautegorică", pentru a se reconstitui din interior „literalitatea" mitului poetic, adică ceea ce el exprimă prin propria lui „figură", ca şi cum nimic „doctrinal", ce ţine cu exclusivitate de „idee", nu este subînţeles în ea. Şi astfel *mitul poetic* va fi tratat în continuare ca o *poezie a mitului*, într-un sistem rezultat din implicarea sensului în *eidosul* structural, în cadrul organizării interioare a operei poetului. Fenomenologia este în primul rînd o descriere a „obiectului" aşa cum *apare* el „subiectului", printr-o depăşire a simplei „reprezentări" a lucrurilor şi o intuire a „esenţei" lor. Dar păstrînd imaginea ca mijloc de reprezentare a lucrurilor, ridicarea spre esenţa lor presupune totodată deschiderea cîmpului de „semnificaţie" în *limbajul* care creează imaginea corespunzătoare ideii. De aceea pentru *Poezia mitului* fenomenologia, ca metodă filosofică, va fi întregită cu o poetică *semiotică*, în înţelesul ei mai restrîns de metodă stilistică.

Prin depăşirea simplei „reprezentări" a lucrurilor în imagini şi o intuire a esenţei lor, a unui „invariant eidos" în „variaţia imaginară" a constituirii sensului, fenomenologia menţine relaţia actelor conştiinţei (noesa) cu obiectele ei (noema) într-un *cogito* intenţional, ca „tot interior" al gîndirii poetice, pentru relaţia ideii cu imaginea, corespunzătoare relaţiei dintre *atitudinea* faţă de lume şi *imaginea* despre lume, în *viziunea poetului*. Însă cum „ordinul reprezentărilor", în care se construieşte „lumea", se construieşte prin *limbaj*, semioticienii, începînd cu Ch. S. Peirce şi G. Frege, susţin că pentru constituirea sensului în relaţia dintre idee şi imagine, un model binar nu este suficient. Limbajul, spun ei, nu este o listă de termeni corspunzători unor anumite lucruri, ci este o construcţie a „realului" prin „semnele" lui, prin punerea în anumite forme de expresie, în cuvinte, a unui sistem de reprezentări, după un model ternar: *limbaj — univers — om*. Şi de

aceea pentru semioticienii Grupului *m*, autori ai unei *Retorici a poeziei*, relația *om — lume* este numai aparent binară, pentru că ea include un al treilea termen, într-o întreită relație semiotică : între *cosmos* și *anthropos* se realizează o mediație retorică, sau să-i zicem mai bine poetică, implicită sau explicită, la nivelul semnificației, în *logos*, care acoperă toate manifestările funcției comunicaționale, inclusiv miturile, personajele etc. Și în acest fel efectul de „totalitate", pe care îl include aspectul poetic al discursului, se realizează în spațiul limbajului poetic după modelul triadic : *limbaj — univers — om*.

Completînd demersul fenomenologic cu unul semiotic, vom propune așadar, pentru analiza poeziei lui L. Blaga, o stilistică a *poeziei mitului*, înțeleasă nu doar ca o descriere a *imaginilor* lumii, ca univers poetic, corespunzătoare *atitudinilor* poetului față de lume, ci ca o geneză a gîndirii poetice, explicată prin puterea cuvîntului de a *creea* o lume. Fenomenologul, mai exact G. Bachelard, susține că „forța proiectantă a imaginației" are drept urmare o „creștere" a imaginilor pînă la a deveni imagini ale lumii, pentru ca astfel Eul să se simtă el însuși devenind Lume. Iar semioticienii vor susține că în puterea *cuvîntului* (logos) constă forța proiectantă a imaginației, prin care *eul* (anthropos) se simte el însuși devenind *lume* (cosmos). Ceea ce înseamnă că în analiza stilistică a poeziei lui Blaga, după o metodă filosofico-lingvistică, în *viziunea* despre lume a poetului între *atitudinile* față de lume și *imaginile* despre lume, după distincția lui K. Jaspers acceptată în *Mitul poetic*, se interpune un al treilea termen, acceptat, după neoretorica semiotică, într-o înțelegere a *transcenderii*, substituită actului revelator al „misterului", ca un act de „producere" a sensului în limbajul poetic, în interiorul gîndirii poetice, a cărei exprimare exterioară este cuvîntul poetic. Și, deci, decurgînd de aici, din geneza interioară a metaforei poetice, două vor fi capitolele stilisticii poeziei lui Blaga, ca poezie a mitului : *Endogeneza gîndirii poetice* și *Simbolismul mitic și funcțiile metaforei*.

Și încă o precizare : Cum nici o critică literară nu se poate dispensa de o *teorie*, fie ea implicită în actul receptării operei,

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

fie mai mult sau mai puțin explicită în actul interpretării ei, metodele propuse pentru studiul poeziei lui L. Blaga nu sînt alese pentru „teoria" critică implicată în ele, pentru reducerea operei la un simplu „pretext" în aplicarea ei, ci pentru potrivirea lor cu teoria dedusă din însăși construcția operei poetului. Direcția de adîncime a structurii poeticului era indicată de el ca o *„Autobiografie : O viață întreagă am căutat [...] să ridic faptul divers la înălțimea mitului, să încoronez empiria cu nimbul unei metafizici, să dezbrac pînă la Idee orice ființă ..."* *Autobiografia* lui Blaga, cum se vede, este a unui scriitor al prezentului, a cărui operă însă istoria literară a fixat-o de mult în firidele succesive ale literaturii clasice. Iar pentru interpretarea ei ca o operă a prezentului critica literară nu-i poate aplica o nouă citire decît în baza unor teorii care să ofere, ca și cum s-ar deschide din propria ei structură de adîncime, unghiul potrivit cu o metodă a prezentului.

MITUL POETIC

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B. SECȚIUNEA MITULUI ARHAIC

SPAȚIUL ȘI TIMPUL, COSMOS MITIC

MITOLOGIILE ARHAICE ȘI FONDUL AUTOHTON

Căutînd mitului modern al poeziei un orizont originar, inevitabil avem în vedere o geneză a miturilor, prin aportul poeților, în timpurile arhaice [1], cît și includerea poeziei în structura viabilă a miturilor, de cînd ele s-au ivit în cultura populară pînă în epoca modernă. O astfel de perspectivă implică un dialog de adîncime între mitologiile arhaice ale culturii folclorice și mitul modern al poeziei, interesînd deopotrivă istoria și sociologia literaturii, în special filosofia culturii, cît și estetica și critica literară.

În dialogul cu popoarele orientale, literatura europeană a descoperit, în epoca modernă, un universalism folcloric, deosebit de cel medieval bisericesc, prin tendința fiecăruia de a-și întemeia tradițiile istorice în culturile străvechi, în prima etapă, în „secolul naționalităților", manifestată sub forma creerii unei culturi originale, cu izvoare folclorice. Folclorismul european, în coincidența cu istorismul, în secolul trecut, coincide cu deschiderea culturii europene spre orizontul mitologiilor orientale, care încă din secolul al XVIII-lea începuseră a fi o atracție pentru căutătorii unor noi dimensiuni ale existenței umane, reflectate în artă.

[1] Alexander H. Krappe, *La Genèse des mythes*, Payot, 1938, pp. 15—26.

În literatura română curentul „duhului național" răspundea momentului istoric al întemeierii artei pe izvoarele ei naționale, într-un raport de coincidență cu etnicul, care rămîne principalul criteriu al valorificării ei și în etapele următoare, în diferitele forme ale semănătorismului. Relația dintre artă și etnic, dominantă pînă la confuzia lor, în aceste forme, în primul sfert al veacului nostru a început a fi căutată în planurile de adîncime ale tradiției folclorice, dincolo de imitația formală a temelor și motivelor folclorice. Lucian Blaga răspundea acestui moment istoric, pentru cuprinderea universului particular al operei de artă din propriile ei structuri de adîncime, care sînt structurile vechimii, arhetipale, cu constatarea de principiu că, potrivit „stilului" ce se aplică oricărui act de creație artistică, dintr-o „materice" a unor „categorii abisale", întemeierea națională a artei se face nu printr-o imitație, ci printr-o „monumentalizare" a culturii folclorice în formele culturii majore [2]. De unde și elogiul satului românesc, cu îndemnul filosofului : „Să iubim și să admirăm cultura populară, dar mai presus de toate să luăm contactul, dacă se poate, cu centrul ei generator, binecuvîntat și rodnic ca stratul mumelor" [3].

Dincolo de valabilitatea teoretică a argumentelor lui L. Blaga privind relația structurală dintre cultura folclorică și cultura majoră, ce intră ca obiect în studiul despre *mitul filosofic*, constatarea despre „matricea stilistică" a culturii este importantă, mai întîi pentru studiul comparat al folclorului, dar și pentru studiul literar al operelor care, în sinteza tradiționalismului cu modernismul, au actualizat viziuni folclorice arhaice, aparținătoare fondului autohton al tradițiilor populare românești. Aceasta este valabil mai ales cînd poeții nu caută doar să adapteze mituri și simboluri, ci să creeze mituri poetice proprii, ce par autentic folclorice. Din acest aspect ne va interesa fondul folcloric autohton în mitul poetic al lui L. Blaga. După clasicii secolului trecut, în cea mai bună tradiție a curentului „duhului național", dacă este să-l credem pe filosof, că mitologia populară românească își așteaptă pe marele creator, care să dea stării ei difuze caracteristica fondului folcloric, o cristalizare artistică prin monumentalizarea ei într-un elan stilistic interior, putem considera că el însuși, ca poet, a atins o înălțime neegalată în literatura română dintre cele două răz-

[2] L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, *Trilogia culturii*, ed. Fundațiilor, 1944, p. 339—356.

[3] L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, Mem. Acad., p. 16.

boaie, poetul căutînd, dincolo de evul mediu românesc, nu o anumită istorie, ci o mitologie, adaptată de el la „noul stil" al începutului de veac, pentru care ideea de contemporaneizare avea sensul de „fenomen originar", de „absolutizare" a existenței prin fixarea unor „imagini ale lumii" în formele „stilizate" ale vieții proiectate în artă. Renunțînd la aspectele mitului, incompatibile cu mentalitatea omului modern, poetul dă adîncime viziunii folclorice și, interesat de mit în starea lui născîndă, adaptîndu-i structura și nu conținutul, îl integrează într-un proces de creație poetică de adîncă viziune filosofică.

Mitul modern al poeziei, ca simbolism opus raționalismului, pozitivismului și scientismului, era înainte de toate o viziune a „unității lumii", în formele timpului și spațiului, concepute în gîndirea omului arhaic nu ca dimensiuni obiective și reale ci, în prelungirea acestora, ca structuri cosmice. Mitul, după observația unui filosof care explică evoluția gîndirii de la formele ei arhaice la cele moderne [4], este legat de prima formă de cunoaștere umană, manifestată prin apariția conștiinței, fiind structura acestei cunoașteri. Culturile străvechi, susține G. Gusdorf, erau dominate de conștiința mitică a omului, ca „structură a ființei în lume". Ea fiind „în mod esențial o conștiință a unității", ontologia omului arhaic designa o afirmație primară a ființei, în funcție de care se constituie existența însăși a omului, într-un univers al cărui sens este dat într-o atitudine unitară în fața lui, determinat de o participare la totalitate, deci nu într-un anumit spațiu și timp particular, într-o expansiune obiectivă a universului, ci într-o intenție subiectivă valorizantă, într-un orizont ontologic. Spațiul, ca dimensiune a lumii și totodată a gîndirii, nu este un simplu conținător, ci un loc absolut, nu este un spațiu rațional, ci un spațiu de structură, în care locurile particulare poartă semnătura totalității ; o evocare a lumii după exigențele fundamentale ale primei afirmări a realității umane, centrul lui găsindu-se acolo unde omul afirmă transcendența sa, adică orizontul său ontologic, iar circonferința negăsindu-se nicăieri. După cum și timpul mitic nu este o categorie abstractă, ci o structură concretă, determinată de participarea la totalitatea existenței, legată cu evenimentul în timpul real, prin modul subiectiv al omului de a se situa în lume, el găsindu-se acolo unde omul își afirmă transcendența lui, într-un orizont ontologic ce are circonferința sa

[4] Georges Gusdorf, *Mythe et métaphisique*, Flammarion, 1963, p. 11—18.

peste tot și centrul nicăieri ; deci compensat în sărăcia lui de conținut prin întemeierea existenței pe realitatea ontologică a mitului, într-o orientare spre absolut. Spațiul și timpul, ca dimensiuni ale existenței umane, sînt astfel pentru conștiința mitică structuri în prelungirea cărora, și în funcție de care se înscrie realitatea umană pusă sub categoria absolutului. Cu alte cuvinte, spațiul și timpul experienței mitice se confundă cu sensul realității manifestată în ele printr-un fel de validitate ontologică, fiind și unul și altul într-o constantă implicație, ca două axe de referință într-o contaminare reciprocă : spațiul-timp [5]. Și, adăugăm după R. Guénon, totodată „la limitele istoriei și ale geografiei", „regnul cantității" este înlocuit cu unul al „calității" : o geografie și o istorie cu valoare simbolică, pe care omul modern o ignoră, nespunîndu-i nimic locuri ce se cheamă, bunăoară, „poarta Cerurilor" sau „gura Infernului" [6].

Pentru omul societăților tradiționale *simbolismul* era modul de exprimare a unui principiu din care lucrurile toate își derivă propria lor existență, după o lege a corespondenței lor într-o unitate a lumii. „Transcendența simbolului" înseamnă „totalizarea ființei" în gîndirea omului arhaic ; și tot ce prezintă un caracter tradițional are ca inerent modul exprimării simbolice, cum susține R. Guénon, pentru că simbolismul este în mod esențial sintetic, corespunzător deci unui principiu al unității însăși, în modurile ei particulare de a se manifesta [7]. În această viziune a cosmosului mitic se găsesc toate simbolurile Centrului și ale reîntoarcerii, căci, cu privire la transcendența simbolului, o constatare este de reținut, după remarca lui R. Guénon : simbolurile Centrului exprimă o lume în care se dezvoltă o stare de existență, ca stare umană, *ontologicul* deci, iar analogia, ca peste tot în logica uniunii complementarelor, trebuie aplicată *invers*, pentru că sensul unității rezidă în opoziția contrariilor, ce numai unul contra celuilalt luați asigură unitatea absolută a lumii [8]. Sînt simbolurile cosmice în miturile reîntegrării și ale reînnoirii, cînd monismul ontologic își menține forța ordonării ființei în unitatea universului, cît și simbolurile zeităților ascunse sau uitate, cînd el cedează empirismului reprezentării, manifestarea multiplului nemaifiind un principiu al unului, ci un element de diversitate, în același

[5] In., *ibid.*, p. 83—84.
[6] René Guénon, *La regne de la quantité et les signes des temps*, Gallimard, 1945, pp. 174—185.
[7] Paul Sérant, *René Guénon*, La Colombe, p. 112.
[8] Id., *ibid.*

spațiu și timp mitic. Sînt simbolurile pe care M. Eliade le ordonează în temele studiilor sale etnologice : nostalgia originilor, eterna reîntoarcere, coincidența contrariilor sau multe alte forme adiacente ale funcției mitului în revelarea modelelor exemplare ale tuturor activităților umane semnificative, după definiția lui ca povestire a unei istorii sacre, care revelează un eveniment ce s-a petrecut în timpul primordial, în timpul fabulos al „începuturilor“ [9].

Acesta este cadrul general al mitologiilor arhaice, văzute prin funcțiunea fundamentală a conștiinței mitice, indiferent de formele religiilor în care ea este implicată în modurile diferite ale reprezentării „realului“, deascralizat însă de conștiința filosofică, și total „derealizat“ de conștiința poetică. Dar, într-o mutație a conștiinței estetice proprie stilurilor epocii moderne, recunoașterea ultimului substrat al acestor viziuni mitice dă interpretării lor poetice o direcție pentru înțelegerea adevăratei dimensiuni a stării estetice pe care arta modernă vrea să o realizeze ca mit modern al poeziei.

Legea „uniunii complementarelor“ este valabilă și pentru omul contemporan, cînd acesta vrea să se întoarcă la surse. Și scriitorii moderni așa au devenit „suprarealiști“, cum constată P. Sérant, comentînd transcendența simbolului în gîndirea omului arhaic : „Totul ne face să credem, scrie întemeietorul suprarealismului, că există un anumit punct al spiritului unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, înaltul și josul încetează de a fi percepute contradictoriu. Or, este zadarnic de a căuta activității suprarealiste un alt mobil decît speranța determinării acestui punct“ [10].

În această direcție trebuie explicată și opera lui Lucian Blaga ca modalitate de adaptare la anumite structuri mitice arhaice, în contactul cu „stratul mumelor“, prin vatra folclorică românească. Autohtonismul lui nu este însă exclusiv, cu atît mai mult cu cît, după concepția sa despre fondul nostru „nelatin“, prin vatra mitică în care poporul nostru s-a format în spațiul carpato-dunărean, se descoperă o cale largă spre mitologia universală. Cultura noastră folclorică e mai întîi de toate, istoric vorbind, o moștenire romană, cum s-au silit să arate toți latiniștii pentru demonstrarea continuității etnice a poporului

[9] M. Eliade, *Mitul reintegrării*, Vremea, 1940 ; *Le Mythe de l'Éternel Retour*, Gallimard, 1949 ; *Images et symboles*, Gallimard, 1952 ; *Aspects du Mythe*, Gallimard, 1963 ; *La Nostalgie des origines*, Gallimard, 1971.
[10] P. Sérant, *op. cit.*, p. 112.

român, dar substratul, comun spațiului geografic sud-est european, este o moștenire a culturii tracice, deoarece coloniștii romani aduceau în noua lor țară, pe lîngă formele unei mitologii în care nu mai credeau, și mulțimea elementelor de folclor oriental, pe care creștinismul le-a pus în circulație în răspîndirea lui. Adeziunea poetului la autohtonism n-avea substratul ideologic al latinismului Școlii ardelene, vizibil în literatura Transilvaniei pînă la primul război mondial, nu servea deci o idee etnică ci una artistică, după părerea lui „stratul mumelor", fiind mai apropiat de fondul nostru geto-dac. Interesul pentru arta arhaică, pentru tot ce era „barbar", pentru folclor, inclus în tradițiile artei de avangardă, apare la el, în unul din primele sale articole, ca descoperire a „fondului nostru nelatin", în concordanță cu propria-i operă poetică și dramatică [11]. În izvoarele mitice ale poeziei lui există, evident, un fond geto-dac, dar poetul însuși, comentîndu-și articolul despre „revolta" acestuia în arta modernă, spunea că s-a exagerat interpretarea lui, în raportarea la opera sa [12]. Și în acest sens, pentru „stratul mumelor" nu o mitologie geto-dacă vom încerca să reconstituim în cele ce urmează, ci doar punctele de contact cu centrul generator al mitului poetic modern.

ZAMOLXE, PAN, DIONYSOS

„Revalorizarea fondului autohton constituie un capitol destul de frămîntat în istoria culturii române moderne, spune Mircea Eliade. [...] Zamolxis joacă un rol capital în această recuperare a celui mai îndepărtat trecut al poporului român [...] și peste tot Zamolxis este valorizat pentru că întrupează geniul religios al daco-geților, pentru că, în ultimă instanță, el reprezintă spiritualitatea «autohtonilor», a acestor strămoși aproape mitici învinși și asimilați de romani" [13].

L. Blaga este unul dintre poeții pentru care Zamolxe are un astfel de rol în revalorizarea fondului autohton, ca spiri-

[11] L. Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin*, „Gîndirea", 1920.

[12] L. Blaga, *Inceputurile și cadrul unei prietenii*, „Gîndirea", 1940, 5, p. 225.

[13] Mircea Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-Han*, Ed. științifică, 1980, p. 86.

tualitate a poporului român, în mitul poetic și dramatic. Fapt observat de toți cercetătorii operei lui. Un comentator al mitului în gîndirea lui poetică, vorbind de valențele intuitive ale credinței restituite poeziei din gîndirea mitică, susținea că „de o importanță decisivă în această direcție a gîndirii poetului este încercarea sa de înviere a figurii mitice a lui Zamolxis, despre care însuși Platon spunea că avea «știința» incantațiilor și predica doctrina sufletului-viață, la tracii nemuritori. În *Charmides*, Socrates face uz de metoda incantatorie a lui Zamolxis, în sensul gîndirii sale mitice. Prin Zamolxis învie însă o vatră mitică în spațiul carpato-dunărean, iar aflarea acestei vetre la începuturile îndepărtate ale neamului românesc, are semnificația unei dotațiuni primordiale pentru creație a acestuia“ [14]. Observația o făcuseră și criticii unuia din primele volume, *Pașii profetului*, care apărea în concordanță cu ce spunea el despre «revolta fondului nostru nelatin», odată cu prima piesă, „misterul“ dramatic *Zamolxe*. Rămîne numai să se vadă, în continuare, în ce fel Zamolxe este pentru poet un *zeu* sau un *om*, profet al zeului în religia geto-dacilor, în imaginea mitică pentru revalorizarea poetică a fondului autohton.

Unii exegeți ai religiei geto-dacilor, ca V. Pârvan și J. Coman, vedeau în riturile trace de ascensiune extatică un argument în favoarea ipotezei cu privire la originea cerească a lui Zamolxe. L. Blaga, fără o incursiune în istoria religiilor, ci doar în baza unei metodologii de topografie stilistică a mitologiei și religiozității geto-dacilor, reconstituie în spațiul cultural indo-european imaginea lui Zamolxe ca „zeu pămîntean“, împotriva *Geticii* lui Pârvan [15]. Getul era „un om de pădure“, cum spunea Pârvan însuși, și desigur că pentru el pădurea era o divinitate magic-ocrotitoare: „Getul cînd intra în pădure, se simțea intrînd în divinitate“, iar folclorul românesc mai păstrează un „străfund geto-dac de mitologie și magie a pădurii“, astfel că prin ipoteza tipologică propusă istoria însăși a poporului român poate fi redescoperită în „prundurile de magie ale folclorului nostru“ [16].

Nu ne interesează aici atît valoarea argumentelor lui Blaga în istoria religiilor, el nici nu dorea o astfel de încadrare, cît faptul că „noua *Getică*“ pe care el o conturează deschide spa-

[14] C. Fântâneru, *Poezia lui L. Blaga și gîndirea mitică*, p. 22.

[15] L. Blaga, „*Getica*“, în Saeculum, I, 4, 1943, reprodus în *Izvoade*, p. 80—81.

[16] Id., *ibid.*, p. 85.

ţiul geto-dac, ca străfund de mitologie şi magie a pădurii, pentru identificarea lui Zamolxe cu un „zeu al pămîntului", în mitul poetic modern, în care „lumea dacilor" este reconstituită pe fundalul ei magic. Una din poeziile din *Paşii profetului*, nereprodusă în ediţia definitivă, este *Zamolxe*. Nu un zeu, ci un „visător" este Zamolxe, aşteptîndu-şi „clipa din urmă", cînd soarele cu genunchii pe trupul lui învins îi stoarce „puterea de a mai striga" :

Aş vrea s-o simt atunci deasupră-mi istovită
De lupta dintre mine şi ea,
Ca să-nflorească-ntr-un surîs
Pe buza-mi moartă întrebarea : „Îndrăzni-va Soarta
Să mai înceap' a doua oară lupta
C-un visător ?"

Ca şi titanii în mitologia greacă, înfrînţi de puterile cerului, dar nesupuşi lor, „visătorul" este, în mitul poetului, o zeitate inferioară a pămîntului, din trupul căruia lumina stoarce, în clipa celei din urmă dureri, „puterea pămîntului", ce „înfloreşte într-un surîs", într-o nouă viaţă a *naturii* ce moare şi învie, într-o coincidenţă a naşterii şi a morţii, după o „dialectică a naturii" implicată în viziunile miturilor vegetaţiei, în cultura popoarelor arhaice. Este o idee care în studiile filosofului va primi cu timpul şi o argumentare teoretică, în confruntările diferitelor ipoteze privitoare la religia geto-dacilor.

Prin identificarea lui Zamolxe cu un zeu pămîntean avem totodată explicaţia ipostazelor „pămîntescului" în mitul poetic al lui Blaga : Zamolxe, Pan, Dionysos. Căci pentru poet nu există natură „moartă" ci numai natură „vie", o mare Viaţă a Pămîntului, cu păduri, munţi, peşteri, ca locuri ale unei „alte" lumi, pe care miturile arhaice au revelat-o omului în „misteriile" iniţiatice ale religiilor care „spiritualizează" natura. Pan, la greci, era un zeu pentru că prin el se denumea întreaga natură nemuritoare, iar Dionysos, zeul trac al naturii, cu cultul său orgiastic, a fost adoptat de greci în misteriile „regenerării" naturii, ca „suflet" în viaţa omului, după iniţierea lui Orfeu, profetul zeului [17]. Numele zeului Pan nu e derivat din *pan* — „tot", ci dintr-un corelativ grec al verbului latin *pasci*, fiind o veche divinitate rustică a Arcadienilor, în epoca helenistică ajungînd un zeu panteist, stăpîn al universului [18].

[17] Th. Zielinski, *La Religion de la Grèce antique*, p. 17—18.
[18] Alexandre H. Krappe, *op. cit.*, p. 339.

„Peștera lui Pan" în religia geto-dacilor era „peștera lui Zamolxe", o locuință subterană în care zeul se retrage pentru a se arăta din nou oamenilor după un ritual inițiatic, ca și Dionysos, în ale cărui epifanii și dispariții periodice, în „moartea" și „renașterea" sa, se pot descifra raporturi cu ritmul vegetației și, în general, cu ciclul etern de viață. Și, comentează M. Eliade, numai datorită interpretării „naturiste" a savanților secolului al XX-lea, care reduceau simbolismele religioase la expresiile lor concrete, s-a limitat semnificația cosmică a grotelor și locuințelor culturale la valoarea de locuință a „morților", pentru că în simbolismul originar grota din vîrful muntelui reprezintă pătrunderea într-un spațiu „total" : «„Grota" din vîrful muntelui semnifică locul prin excelență al epifaniei divine, locul unde, după o perioadă de ocultație, își face apariția un zeu salvator, un profet sau un cosmocrat». Iar explicația este că „peștera" nu e valorizarea imediată, „naturală", a unui loc subteran, ci reprezintă un spațiu sacru, adică „total", este *imago mundi* și de aceea ritualul „intrării" în munte, în numeroase tradiții, privea epifania periodică a unui zeu sau apariția unui profet, cum a fost Zamolxe [19].

Folosind terminologia etnologilor din interpretarea ontologică a simbolului folcloric, putem spune că „intrarea în munte", în credințele geto-dacilor „cei nemuritori", este aceeași cu „ascensiunea" pe „muntele sacru", reprezentînd în mitologia universală drumul spre „Centrul lumii", în care profetul intrînd își dobîndea în fața credincioșilor aureola zeilor, omul devenind zeu. Acesta era „misterul" lui Zamolxe în credințele geto-dacilor, inclus și în structura mitică a metaforei lui Blaga prin simbolul „muntelui". Dar *Zamolxe*, ca „mister" al întoarcerii poetului spre fondul autohton al creației sale, deschide totodată drumul spre mitologia universală. Autorii vechi, ca și unii savanți moderni, au solidarizat pe Zamolxe cu Dionysos și cu Orfeu, după interpretarea greacă, prin legătura dintre „misterul" întemeiat de zeul dac și doctrina pythagoriciană a nemuririi, în sensul transmis de Herodot, deși după părerea istoricului grec Zamolxe l-ar fi precedat cu multă vreme pe Pythagora [20].

Poetic vorbind, un mit în stare născîndă este *Zamolxe* — „mister păgîn", el demonstrînd cum Zamolxe, profetul închi-

[19] M. Eliade, *De la Zamolxis*... p. 43—45
[20] Id., *ibid.*, p. 40.

nător zeului Pan, „Marele Orb", devine el însuși un zeu, prin „intrarea în munte". Sensul ontologic al unei astfel de transcendențe, cu valoare mitică în credințele geto-dacilor, își descoperă valențe poetice în *Pașii profetului*. Ritualul „eroificării" sau al „sanctificării" prin „întoarcerea în munte" este numai o metaforă a explicării divinului ca revelație umană, metafora „Marelui Orb", în care imaginea „fără chip" a divinității se confundă cu Firea *(De mînă cu Marele Orb)*:

Îl duc de mînă prin păduri.
Prin țară lăsăm în urma noastră ghicitori.
Din cînd în cînd ne odihnim în drum.
Din vînăta și mocirloasa iarbă
melci jilavi i se urcă în barbă.

Subt bolta aspră de stejar
țînțari îi fac aureolă peste cap.

În ritualul dionysiac „sălbăticia" ce doarme în sufletul uman era trezită în „extazul" care făcea ca el să se elibereze din înlănțuirea corporală pentru a se transfigura într-o stare de beatitudine, ca urmare a prelungirii lui în totalitatea lucrurilor și a naturii. În misterele orfice „scopul vieții oricărui om trebuie deci să fie eliberarea definitivă a acestei părți a zeului, care se găsește în el, și cufundarea în marea «ființă» a lui Dionysos-unitate [21]. În orfism aceasta vrea să spună că extazul dionysiac, ca sentiment al prelungirii sufletului uman în totalitatea lucrurilor, este beatitudinea exaltării omenești într-un elan cosmic, în care nu natura este o manifestare a divinității ci divinitatea este o manifestare a naturii, în așa fel că întreaga natură este o expresie a sufletului uman.

Și iar plecăm.
De ce a tresărit ?
Tată orb, fii liniștit, în jur nu e nimic.
Doar sus o stea
de cerul ei c-o lacrimă de aur se desparte.

Prin același fundal magic al „lumii dacilor" vom înțelege de ce în „noua *Getică*" a lui Blaga „moartea zeului" în ritualul

[21] Th. Zielinski, *op. cit.*, p. 118.

dionysiac va însemna intrarea în „celălalt tărîm", închipuit ca o altă regiune „pe pămînt", „în munte", prin peșteri sau prin guri de plaiuri *(Pașii profetului)*:

Mi-am înfipt călcîiele în stînci.
Ca să-mi arate cît mai mulți din aștrii bolții
Pămîntul își apleacă munții-n calea mea
ca o cămilă umerii pleșuvi.

În mitul poetic al lui Blaga, încă din primele poezii este vizibilă relația între Zamolxe și Pan, zeul naturii care „tace" în secreta mișcare a *pămîntului* în *eternitate*, *(Pan)*:

Acoperit de frunze veștede pe-o stîncă zace Pan.
E orb și e bătrîn.
Pleoapele-i sunt cremene,
zadarnic cearc-a mai clipi,
căci ochii-i s-au închis — ca melcii — peste iarnă.
Stropi calzi de rouă-i cad pe buze:
unu,
doi,
trei.
Natura își adapă zeul.

În „panismul" poetului, arăta G. Călinescu, se regăsesc elementele bucolicei virgiliene [22], dar pentru revelarea sensurilor mai adînci ale simbolismului mai concludentă este raportarea la mitologia greacă. Pentru spiritul grec neexistînd natură moartă ci numai viață nemuritoare [23], zeul Pan reprezenta forța neînvinsă a naturii întregi, nu numai ca regn organic ci și inorganic, în lenea lui speriind pe cei ce-i tulbură siesta, cum spune legenda. Poetul vede în odihna zeului scurgerea molcomă în viața naturii, veșnic aceeași în reînnoirea ei, neturburată de nimic în veșnicia ei:

Tăcere.
În juru-i peșterile cască somnoroase
și i se mută-acum și lui căscatul.
Se-ntinde și își zice:
„Picurii de rouă-s mari și calzi,
cornițele mijesc,
iar mugurii sunt plini.
Să fie oare primăvară?"

[22] G. Călinescu, *L. Blaga*, „Gîndirea", 1928, nr. 2.
[23] Th. Zielinski, *op. cit.*, p. 18.

Este imaginea transmisă de religiile naturale religiei grecești : zeul nu vrea să fie tulburat în somnul lui adînc de amiază, trezirea lui producînd în natură o adevărată „panică“ [24].

Se înțelege astfel de ce natura întreagă îi apare poetului pustiită, o dată cu moartea lui Pan, zeul păgîn. *Pașii profetului* se încheie cu ciclul *Moartea lui Pan*, vibrantă nostalgie a confundării cu forțele misterioase ale firii în extazul dionysiac *(Pan către nimfă)* :

Ca pîinea caldă cu te-aș frînge,
mișcarea ta mi-asvîrle clipe dulci în sînge.

— sau într-o și mai clocotitoare patimă erotică *(Zeul așteaptă)* :

Nu vreu decît
să-mi port curate
degetele răsfirate
prin părul ei,
prin părul ei
și-apoi prin nori
s-adun din ei
ca dintr-un caer
fulgere-așa cum toamna
strîngi din aer
funigei.

Semne sînt însă că umbra zeului nu se va mai vedea prin ogoare și recolte, Pan fiind înlocuit cu zeul cerurilor, un zeu ce anunță o religie nouă, care face din bucuria vieții o suferință a omului *(Umbra)* :

E trist :
se înmulțesc prin codri mînăstirile,
și-l supără sclipirea unei cruci.
. . . . . .
Subt clopot de vecerne Pan e trist.
Pe-o cărăruie trece umbra
de culoarea lunii
a lui Crist.

[24] Th. Zielinski, *op. cit.*, p. 18.

Cîntecul lui Pan este vestitor de mari tristeți *(Pan cîntă)*:

Nimicul își încoardă struna.
Azi nu străbate-n grota mea
nici un străin.
Doar salamandrele pestrițe vin
și cîteodată:
Luna.

Moartea lui Pan, ca zeu păgîn, este anunțată de semnele noii religii, în care spiritualizarea naturii umane va însemna suferință, crucificare. Este oprit astfel cîntecul zeului păgîn, singur în peștera lui, avînd prieten doar un păianjen, animalul locuințelor pustii *(Paianjenul)*:

Pan descoperi mirat
că prietenul avea pe spate-o cruce.
Bătrînul zeu încremeni fără de graiu
în noaptea cu căderi de stele,
și tresări îndurerat,
păianjenul s-a-ncreștinat.

În istoria religiilor, spune M. Eliade, credințele relative la Zamolxe și la cultul său au fost absorbite și radical transformate de creștinism, tocmai pentru că toate aspectele religiei lui încurajau apropierea de noua religie, aceasta și fiind explicația dispariției vechii religii într-o creștinare timpurie a Daciei [25]. Acesta este și sensul „dispariției" lui Pan, în mitul poetic al lui Blaga. Întrebarea pe care o bănuim este dacă în poezia lui, sub giulgiul credinței în zeul ceresc, se va mai putea descoperi substratul antic, pe care el să-l caute ca „păgînism" în creștinism.

În mitologia greacă, Pan cu picioarele de țap, fantasticul zeu protector al caprelor, era numit zeu numai pentru că numele se da oricărei creaturi puternice și nemuritoare, el rămînînd printre divinitățile panhelenice deosebit de zeii Olimpului, pentru ca, după ce s-a rupt tradiția cultului naturii și al Zeiței Mame, să fie transformat în „diavol" [26]. Pentru că noua doctrină a creștinismului nega tradiția păgînă a zeităților pămîntene, moartea lui Pan va însemna transformarea lui în simbol al înclinațiilor „pămîntene", opuse năzuințelor „cerești", tot

[25] M. Eliade, *De la Zamolxis*, p. 80.
[26] Th. Zielinski, *op. cit.*, p. 181.

ceea ce cu timpul, în creștinism, va fi reprezentat prin „diavolul".

Opoziția ceresc=pământesc aparține tradiției orfice a misteriilor grecești, păstrată ca doctrină a „spiritualizării" omului în riturile inițiatice, adaptate din vechile culte ale „reînvierii" naturii. În Grecia veche pământul divinizat prin forța vieții, una în întreaga fire, era celebrat și în altă formă, ca forță dezlănțuită, elementară, în cultul lui Dionysos. Împrumutat din Tracia, acesta era mai întîi un zeu al fecundității naturii, al sevei strugurilor, celebrat în ceremonii orgiastice, cu femei îmbrăcate în piei de capră, încinse la brîu cu șerpi vii. În mitologia greacă el a fost „îmblînzit" cu timpul, sub influența cultului lui Apollo, zeul luminii și al seninătății cerului, dar trăsăturile extazului primitiv s-au păstrat în transfigurarea spectacolului ritual, cu anumite sensuri cosmologice, etice și eschatologice, cuprinse ca doctrină în misteriile orfice, care dădeau vechiului mit al victoriei lui Zeus asupra titanilor un nou înțeles : din inima lui Dionysos, sfîșiat de titani, Zeus l-a reînviat în Dionysos-Zagreus, care are dorința de a reuni toate părțile corpului său. În misteriile orfice aceasta înseamnă că oamenii, ca descendenți ai titanilor, au două înclinații : una titaniană, spre corporal, pământesc, individuație — iar alta dionysiacă, spre reînvierea forței pământești ca spiritualitate, în eliberarea scînteii divine ce mocnește în ființa lor [27]. Viziunea dionysiacă, dezgolită de semnificația ei „inițiatică", pe care o avea în misteriile orfice, va reapare în epoca modernă în „panteismul" lui Goethe, prin imaginea „demonicului", simbol al „sfîșierii" lăuntrice a sufletului, stăpînit de înclinații contradictorii. În poeziile sale orfice, ca și în *Dichtung und Warheit*, (XX), mitul demonicului intră în alcătuirea lumii ca explicație a potenței cosmice în tot ce există, inclusiv individul uman.

În literatura română, nu străin de viziunea goetheeană, în care natura e mai mult o manifestare a lui Dumnezeu, care respiră și palpită înlăuntrul ei [26], Blaga reia misterul orfic, în acord cu mitul modern al poeziei. Doctrina cosmologică a orfismului se raportează, prin misterul păgîn al lui Zamolxe, la mitul lui Dionysos-Zagreus, într-un panteism care nu identifică pe Dumnezeu cu natura ci face din natură o manifestare a lui Dumnezeu, descoperit prin *demonic* în natura lăuntrică a omului.

[27] Th. Zielinski, *op. cit.*

[26] L. Blaga, *Religie și spirit*, *Trilogia valorilor*, p. 492.

În tălmăcirea poetică a acestui „mister" constă „orfismul" lui Blaga, prin simbolul „inimii" în ale cărei zvîcniri cu adînci înțelesuri se întîlnesc cele două înclinații umane, cea titanică, pămîntească, și cea dionysiacă, spirituală, *(Inima)*:

O, inima:
nebună, cînd se sbate-n joc sălbatic,
atunci,
atunci îmi spune că din lutul ei
a fost făcut pe vremuri vasul,
în care Prometeu a coborît din cer
aprinsul jar, ce l-a furat din vatra zeilor,
în timp ce zorile se ridicau peste Olimp
și-și ascundeau în poală stelele
ca un zgircit comoara sa de aur.

În tradițiile ebraice și creștine simbolul „inimii" este integrat în simbolistica ascensiunii: Pentru Philon din Alexandria Arborele Vieții designează „inima" omului [29] și deci este corespondentul „interior" al reprezentării înălțării în viața spiritului. Philon a fost pentru Blaga gînditorul „paradoxal" care i-a servit primele argumente pentru un nou mod de a gîndi filosofic, „dogmaticul", a cărei formă „rațională" de cunoaștere este „cunoașterea luciferică". O cunoaștere care, spre deosebire de cea „paradisiacă", sieși suficientă, consideră obiectul său despicat în două, o parte ce se *arată* și alta ce se *ascunde*, deci un *mister* care pe de o parte se arată prin semnele sale și pe de altă parte se ascunde după semnele sale, introducînd astfel în împărăția spiritului cunoscător „problematicul", neliniștea și aventura [30]. Redescoperim intuiția acestui mod de a gîndi al filosofului în primul volum al poetului, prin simbolul „inimii", într-o viziune mitică în care și pentru Philon era posibilă considerarea Arborelui Vieții ca designînd inima omului, simbolul apărînd însă într-o „despicare" de natură orfică, prin cele două înclinații, titaniană și dionysiacă. Treapta intermediară, pentru identificarea înclinației titaniene cu cea pămînteană, și a celei dionysiace cu cea spirituală, include și simbolul creștin, mitic încifrat în simbolul Arborelui Vieții, ce anticipează a doua „alianță" a omului cu Dumnezeu, moartea lui Christos, care,

[29] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Seghers, 1973, I, p. 107.
[30] L. Blaga, *Cunoașterea luciferică*, *Trilogia cunoașterii*, p. 159.

în sincretismul mitic, este totodată soare și arbore, scară și munte [31]. Sau, cum spune poetul :

O, inima : amurguri, cînd se lasă grele peste ea,
aud, cum tainic îmi șoptesc,
că ea e lutu-n care-odinioară pe Golgota
s-a scurs șiroaie sîngele din trupul lui Isus,
cînd ghimpii îl mușcau cu niște ochi de farisei.

Dedusă din doctrina cosmologică a orfismului, este vădită și doctrina lui morală, în tendința spre „spiritualizare dionysiacă", recunoscută și de poet :

O, inima : cînd pieptul ea mi-l sparge cu
bătăi de plumb,
atunci îmi strigă îndrăzneață
că peste veacuri lungi și goale și pustii,
cînd Dumnezeu se va-ndemna,
să fac-o altă lume
și-o omenire
din neamuri mari de zei.
Stăpînul bun va plămădi atunci din lutul ei
pe noul Adam.

Plămădirea Noului Adam din lutul inimii, care pe vremuri servise ca vas pentru jarul furat de Prometeu din vatra zeilor, în doctrina morală orfică însemna obligația omului de a înăbuși în el înclinarea titaniană, pămîntească, și de a acționa pentru eliberarea scînteii dionysiace, care mocnește în el ca scînteie divină, în înclinarea care îl contopește cu Firea. Și care în mitul poetic al lui Blaga va fi un „eres" folcloric.

UNITATEA ORIGINARĂ ȘI SIMBOLURILE CENTRULUI

Prin vatra mitică în care poporul român s-a format în spațiul carpato-dunărean este vizibilă o cale largă spre mitologia universală. Ar fi însă, dacă nu imposibil, inutil un demers pentru identificarea elementelor mitologice aparținînd spațiului stilistic geto-dac, conturat în studiul tipologic al lui L. Blaga,

[31] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, I. p. 107.

pentru a le identifica apoi în „fondul autohton" al propriei lui poezii. Dar nu este fără sens recunoașterea planului de spiritualitate în care acestea au fost asimilate în lumea getică, pe puternicul ei fundal magic, cum susține filosoful, ca fond folcloric al „eresurilor" a cărui teorie o făcea el însuși, și pe care o putem extinde la convertirea poetică a „ispitei schimastice" în propriul său mit poetic. Reținem deocamdată că în urmărirea stratului etnic primar al mitului poetic, „simțirea magică", descoperită de filosof ca un fel de „strat al mumelor" în „prundul de magie al folclorului nostru", este viziunea unui spațiu „total", a unei „totalități concrete", în care mentalitatea omului arhaic avea funcția de a-l reintegra pe om în univers prin legăturile lui invizibile, magice, cu „totul".

În societățile tradiționale viziunea „unității" lumii era de nedespărțit de miturile în care, ca într-un context de referință, forțele particulare primesc prin reintegrarea lor în „tot" o semnificație originară, ontologică, adică una pe care omul o descoperă luînd cunoștință de locul său în univers, întreaga regiune locuită avînd pentru el un „Centru", un spațiu *sacru* cît timp el acorda mitului o funcție religioasă. Reținem observația făcută de R. Guénon că „sacrul", cu care era identificat Centrul lumii, se suprapune cu „esotericul" doctrinei religioase și devine „exotericul" în riturile ei, întîmplîndu-se astfel că în simbolismul Centrului «aceiași termeni foarte diferiți pot primi mai multe accepțiuni și aplicații la nivele foarte diferite ale înțelegerii sensului simbolic, care fac posibile „ereziile" în orice doctrină religioasă, mergînd de la denaturarea pînă la respingerea ei» [32]. Și adăugăm : dacă simbolurile Centrului exprimă o lume în care se dezvoltă o stare de existență, ca stare umană, ontologicul deci, aceasta poate fi menținută, după dispariția miturilor vii, și în derivatele lor poetice, ca posibile „erezii" în doctrina religioasă, cu atît mai mult cu cît poeții înșiși au contribuit, în timpurile arhaice, la geneza miturilor, cărora li s-au atribuit, în cadrul cultelor religioase, funcții simbolice sacrale. Iar dacă miturile pot fi și creații moderne, individuale, la orice mare poet modern sensul universal al simbolului „Centrului", ca mit poetic bazat pe funcția totalizantă a simbolului în general, se alcătuiește dintr-un fond folcloric arhaic, preluat, cum ar spune L. Blaga, prin „stratul Mumelor".

În mitul poetic al lui L. Blaga simbolul are în vedere un *topos* al „ascensiunii", materializat în reprezentările hierocos-

[32] R. Guénon, *Salut et Delivrance*, apud P. Sérant, *op. cit.*, p. 140.

mice arhaice : Muntele, Arborele Cosmic, Coloana Lumii etc. Și de aceea în analiza universului mitic al poeziei lui, pentru corespondențele ei cu substratul mitului arhaic vom urmări, în continuare, confruntarea simbolurilor poetice cu sensul universal pe care simbolurile Centrului îl realizează în fondul folcloric arhaic. Sens pe care imaginea poetică îl reconstituie nu după valoarea „esoterică", religioasă, a simbolului, ci după cea „exoterică", deci ca o posibilă „erezie" în gîndirea filosofică pe care poezia lui o implică prin structurile mitice ale regimului imaginarului.

În simbolismul arhaic al „ascensiunii" *Muntele* era considerat un loc sacru, o „imago mundi", iar ascensiunea pe munte avea înțelesul unei cosmogonii. „Vîrful Muntelui Cosmic nu este numai punctul cel mai înalt al Pămîntului ; el este buricul Pămîntului, punctul de unde începe creația" [33]. Și în folclorul românesc *muntele* este un simbol cosmogonic. După o credință despre facerea lumii : „Dintîi și'ntîi, atîrna în aer purtat de vînt un munte, din vîrful căruia ieșea foc. Din focul suflat de vînturi s-a făcut o femeie, dar nu era vie, avea numai trup. Suflînd vîntul și mai tare a ridicat-o și a dus-o pînă la vîrful cel mai de sus. Acolo ea a căpătat suflare și s-a coborît pe munte înapoi" [34].

O astfel de credință relata Blaga, amintindu-și de satul ca zonă de minunate interferențe, unde realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întîlnea cu povestea și cu mitologia. Priveliștea satului mitic era dominată de Munte, deoarece poetul auzise atîtea povești și legende la vîrsta copilăriei : „Mai departe, pe rîu în sus, către miazăzi, se profilau Munții albaștri iar pe rîu în jos spre miazănoapte — alții Munți : Munții Apuseni [...] De jur împrejur, la capătul vederii, era pentru mine o margine, marginea lumii. Mama îmi spunea însă că în Munții Apuseni ar mai fi o țară : Țara Vîlvelor. Și că între aceste Vîlve se stîrnesc cîteodată bătălii după chipul și asemănarea furtunilor. Fulgerele mute, fulgerele ce lucesc uneori în zarea Nordului neurmate de nici un tunet, ar fi săgețile de foc ale Vîlvelor ! Din tonul în care Mama îmi vorbea despre aceste locuri, simțeam însă că Munții Apuseni puteau totuși să fie o margine, marginea lumii, și că dincolo de ei nu mai este decît — povestea" [35].

[33] M. Eliade, *Images et symboles*, p. 54—55.

[34] Elena Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, I. p. 143.

[35] L. Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, în *Opere*, 6, p. 18.

Simbol al ascensiunii spre cer, al găsirii „Centrului" lumii, în folclorul universal, muntele este pentru poet un simbol al „începutului", al „facerii lumii" *(Liniște între lucruri bătrîne)*:

În apropiere e muntele meu, munte iubit.
Înconjurat de lucruri bătrîne
acoperite cu mușchi din zilele facerii ...

Sau în altă imagine genezică *(Munți și nori)*:

Munții s-au făcut
cînd Norii de la început
s-au dezbrăcat de greul plumb,
de greul lut.

. . . . . .

De-atunci Munții stau,
grămezi de plumb, grămezi de lut
și cată către zile de-nceput.

În întoarcerea către „zile de-nceput", muntele, cu creștetul pierdut în nourii cerului, este drumul spre împărăția „misterului", spre „celălalt tărîm", adică un „clar-obscur" al vieții sufletești din care, în imaginația mitică, se „construiește" lumea. Este „muntele vrăjit", evocat de poet în amintirile copilăriei sale, într-un episod memorabil al ascensiunii Surianului: „Întrezăream, în stînga și-n dreapta, prin duiumul verdelui, pe sub brazi, mușchiul moale ca un așternut de perne, ferigile cu miros adormitor, bureții galbeni, ciupercile roșii, mînătărcile cît pînile. Sfărîmam între dinți acele de brad ca să le string aroma în cerul gurii. Toate împreună alcătuiau, pentru mine negîndite, marea întîlnire cu Muntele. Acesta era, așadar, Muntele, despre care auzisem atîtea și al cărui zvon l-am acceptat ca o țintă de dar chiar și în visuri [...] Purtat de ochi și de-nchipuire, mă pătrundeam, cu și fără fabulație, prin toți porii de vraja și de primejdia muntelui. Muntele era pîlcul de fluturi multicolori, ce jucau în ceruri îngînînd un nevăzut model planetar, după fiecare cotitură de stîncă, a drumului. Muntele era înălțul și adîncul, și adaosul de oboseală proaspătă ce-o simțeam în sînge. Muntele era această priveliște în care intram, tot mai adînc, și care la rîndul ei intra și ea în mine. Eu deschideam numai pleoapele mai tare ca să mă străbată răcoarea prin

ochi“ [36]. Drumul spre munte este o „poartă“ și o „punte“ spre Centrul lumii *(Muntele vrăjit)*:

Intru în munte. O poartă de piatră
încet s-a închis. Gînd, vis și punte mă saltă.
Ce vinete lacuri! Ce vreme înaltă!
Din ferigă vulpea de aur mă latră.

Jivine mai sfinte-mi ling mîinile: stranii,
vrăjite, cu ochi întorși se strecoară.
Cu zumzet prin somnul cristalelor zboară
albinele morții, și anii. Și anii.

„Vremea înaltă“, în „naltul și adîncul“ muntelui este *timpul* măsurat ca *eternitate*, *Marele Timp mitic*, în care anii trec cu viața naturii și cu ființa omului, aceeași în mișcarea ei, în *Marele Spațiu mitic*. În diversele tradiții religioase abundă simbolurile *punții* periculoase și ale *porții* strîmte, totodată simboluri ale dificultăților cunoașterii metafizice, iar în creștinism simboluri ale credinței [37]. La Blaga ele simbolizează transcendența cenzurată, poarta „închisă“, „misterul“.

Ce trebuie să observăm în continuare este că simbolul *muntelui* se menține în toată poezia lui Blaga ca viziune a *transcendenței*, în nostalgia *unității originare* a lumii, pe care poetul o imaginează în geografia mitică a „marginei“ lumii, dincolo de care nu mai este decît *povestea*, pentru *revelarea* „misterului“.

În *Poemele luminii* poetul are sentimentul „despicării“ prin pierderea credinței în puterea omului de a acționa *el însuși*, supunîndu-se puterii lui Dumnezeu *(Dar munții unde-s?)*:

Din streașina curat-a veșniciei
cad clipele ca picurii de ploaie.
Ascult și sufletul se-ntreabă:
Dar munții — unde-s? Munții,
pe care să-i mut din cale cu credința mea?
Nu-i văd,
îi vreau, îi strig și — nu-s!

În schimb, în *Pașii profetului*, viziunea este inversată, poetul simțind puterea lui Dumnezeu în propria lui voință de a

[36] Id., *ibid.*, p. 57—58.

[37] M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, p. 153.

acționa prin el însuși, într-un elan cosmic *(Dați-mi un trup, voi munților)*:

Dați-mi un trup
voi munților,
mărilor,
dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plin!

În ciclul *În marea trecere*, simbolic intitulat pentru ideea ascensiunii și a nostalgiei absolutului, una din poezii reprezintă muntele ca simbol al „trecerii" spre zonele pure ale existenței, dincolo de viața pur biologică, în cea spirituală *(Semne)*:

Eu cînt —
semne, semne de plecare sunt.
Din orașele pămîntului
fecioare albe vor porni
cu priviri înalte către munți.
Pe urma lor vor merge tineri goi
spre sori păduratici
și tot ce e trup omenesc va purcede
să mai învețe odat'
poveștile uitate ale sîngelui.

Fecioarele albe, care vor porni cu priviri înalte către munți, și tinerii goi, ce vor merge spre sori păduratici, sînt reprezentări poetice, de structură mitică, ale unei ascensiuni pe muntele paradisiac, simbol al eternității, printr-o trecere din spațiul profan în spațiul sacru, spre „Centrul" de unde lumea izvorăște din nou. Ceea ce, simbolic vorbind, e posibil numai în viziunea mitică, în care poetul își structurează exprimarea sentimentului de „plecare", de „transcendere", într-o realitate absolută.

În *Lauda somnului* făptura toată este într-o întoarcere din zi în noapte, după logica uniunii complementarelor aplicată *invers*, sub semnul somnului: „În munți", ca peisaj cosmic în care Dumnezeu se face mai mic, pentru ca să crească în spatele lui ciupercile roșii, și prin văgăuini umblă „duhurile" vegetației, este un peisaj mioritic, ca un „celălalt tărîm", unde ciobanul pune pămînt peste mieii uciși de puterile codrului *(În munți)*:

În sîngele oilor noaptea pădurii e vis lung și greu
Pe patru vînturi adînci
pătrunde somnul în fagi bătrîni.

Subt scut de stînci, undeva
un bălaur cu ochii întorși spre steaua polară
visează lapte albastru din stîni

La cumpăna apelor, simbolic intitulat ca ciclu pentru „răscrucea" cunoașterii ce se „închide" și se „deschide" totodată, este „cumpăna" gîndului, care îi apare poetului în același simbol al „muntelui" vrăjit, cu „înaltul" și „adîncul" lui *(Rune)*:

Făpturile toate, știute și neștiute,
poart-o semnătură — cine s-o-nfrunte ?

. . . . . .

Crinii muntelui — subtlunari —
și-o duc neajunsă pe creștet.

Cuvîntul *rûn* înseamnă „secret" în limba irlandeză, la popoarele nordice literele runice fiind semne și formule de „inițiere" în practicile ascensionale și sacrificatorii [38].

Cu ciclul *La curțile dorului* poetul se întoarce, după lungi căutări, spre „satul minunilor", „în preajma strămoșilor", cu amintirea Muntelui ce domina priveliștea satului mitic. „Intrarea în munte" poartă semnele *transcendenței*: „un ochi de mare", ca „o nestemată pusă pe inima întoarsă a gigantului". După amintirea poetului : „Urcam. Urcam . . . și-n fața noastră, sub creștetele boltit al Surianului, într-o adîncitură, se întindea oglinda netedă a iezerului. Acesta era așadar ochiul de mare ! «E ca și cum marea ar avea un ochi în vîrf de munte !» — așa îmi tălmăceam eu cuvîntul. În apa iezerului prundul se deslușea ca-n aer. Dar fundul se adîncea treptat, pentru ca la o anume depărtare să pară că nu mai este fund și că iezerul are legături cu o mare de undeva ! Cel puțin așa îmi plăcea mie să văd lucrurile, cu închipuirea mea care strîmba după voia și placul ei chiar și legea vaselor comunicante" [39]. În închipuirea poetului așa se deschidea pentru el *transcendența*, în simbolul „iezerului" din vîrful muntelui *(Iezerul)*:

În pîlnia muntelui, iezerul netulburat,
ca un ochi al lumii, ascuns, s-a deschis.
Oglindește un zbor prea înalt și ceasul
curat, ce i-a fost odată promis.

[38] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 191.
[39] L. Blaga, *Hronicul . . .*, p. 64.

Ca „ochi al lumii", iezerul din pîlnia muntelui este ceea ce în mitologia universală reprezenta, pe bolta cerului, soarele, izvorul luminii ; de aceea, plecînd de aici, unele comentarii ale poeziei sugerează considerarea Muntelui ca un simbol al „cunoașterii paradisiace" [40], deși, admițînd că intuițiile poetice i-au servit filosofului pentru construirea tezelor sale teoretice, „iezerul" este mai degrabă metafora „cunoașterii luciferice", a revelării misterului ca „mister" :

Cată Ochiul spre Nord și spre vîrste,
și mulcom apoi spre vînătul cer.
Visează-n amiazi despre rodii de aur,
care se coc, senine, în ger.

Deci imaginea cosmică are doi poli, al Nordului și al Amiezii, al „vînătului cer" și al „seninului", și de aceea în pîlnia muntelui iezerul netulburat, deschis spre ceasul „curat" ce i-a fost promis, într-o „cunoaștere paradisiacă", visează despre rodii de aur ce se coc, „senine, în ger", într-o „cunoaștere luciferică". Și, pentru a continua deducția, dacă metafora „Ochiului" are sensul „cunoașterii luciferice", a revelării misterului ca „mister", tocmai datorită aplicării unei „censuri transcendente" drumul spre Munte, ca ascensiune spre lumină, are același sens cu „transcendentul care coboară". Iar natura, în această imagine genezică, apare ca o proiectare a unei stări sufletești, ca și cînd ea s-ar naște din fondul interior al sufletului poetului, care „se trage înapoi", pe „nebănuitele trepte" ale revelării Începutului.

Ceasul curat ce i-a fost promis iezerului din pîlnia muntelui, ca gînd al poetului în elanul transcendenței, i se anunță în ciclul următor, încifrat în simbolul „treptelor", al *Nebănuitelor trepte*, care, întrezărindu-le îi dau poetului un alt „semn" de înălțare *(Răsărit magic)* :

Puternică-mi răsare luna.
În miez de noapte un cutreier sferic.
În spațiu — rîuri, umbre, turnuri, clăi.
Liturgic astrul mă-ntîlnește-n văi,
dezbracă patria de întuneric.

Sus în lumină ce fragil
apare muntele !
Cetatea zeilor din ochii de copil.

[40] D. Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, E.P.L., 1967, p. 60.

Deschiderea spre înălțimi va păstra întotdeauna amintirea din *Hronicul* copilăriei, ca intrare în munte : „Pe urmă ne odihnirăm îndelung, acolo în marginea iezerului. Stîncile, ce alcătuiau, dincolo de apă și deasupra, vîrful Surianului, răspundeau cu sute de ecouri limpezi, de ghiață, la orice chiot al nostru. Dibuiam, prin stratificările geologice ale Surianului, vîrstele cînd această văgăună de apă a putut să fie cuib de balaur". Sau în imaginea poetică *(Viziunea geologică)* :

Sub piscuri mari, în munte, o căldare de bazalt.
Un pas, și-apoi abrupt — tărîmul celălalt.
O amintire stranie și fără de-ntreruperi
Îmi stăruie adînc, în miros verde de ienuperi.
O amintire grea apasă. Ca din alte ere.
spre care sîngele și astăzi mult se cere.
Aice mai stărui, aevea sau în vis, cîndva,
mai sus, mai jos, cînd pisc și iezer nu era.

Semnificație ontologică de transcendere în „realul" existenței, în simbolismul mitic al „Centrului", are și *Arborele cosmic*. După Fr. Lenormant, datele fundamentale ale mitului nu se arată complete decît sub formele lor cele mai vechi, reprezentînd universul ca un arbore imens, ale cărui rădăcini îmbrățișează pămîntul și ale cărui crengi formează bolta cerului. Imaginea lui apare mai întîi pe monumentele asiriene și babiloniene, păzit de demoni, într-o atitudine de adorare, deasupra lui planînd simbolul divinității, discul înaripat. El a devenit „arborele vieții" prin credința că din fructele lui se extrage o băutură exultantă, un elixir al nemuririi, personificat la indieni și iranieni într-un zeu, prototip al lui Dionysos, la greci, păzitorul ambroziei dătătoare de viață [41].

Tradițiile vorbesc de un *Arbore al Locului* sau *Arbore al Lumii*, care este unul din numeroasele simboluri ale *Axei Lumii*. El figurează la celți prin stejar, la germani prin tei, la scandinavi prin frasin. În simbolismul biblic sînt doi arbori : *Arborele Vieții* și *Arborele cunoștinței binelui și răului*, între care există relații misterioase : *dualitatea* celui din urmă este depășită în *unitatea* celui dintîi, după ce primul om s-a îndepărtat de unitatea primordială prin „păcat", adică prin cunoștința binelui și a răului. În simbolismul creștin „lemnul crucii" aceasta reprezintă, prin identificarea *Arborelui Vieții* cu *Arborele cunoștinței*, în sensul că din instrument al „căderi," el a devenit

[41] Fr. Lenormant, *Les origines de l'histoire*, p. 74—84.

unul al „mîntuirii", adică *dualitatea* este reintegrată în *unitatea* prin asimilarea *Arborelui cunoștinței* în *Arborele Vieții* [42]. O explicație a simbolului prin integrarea lui într-o anumită structură mitologică a dat M. Eliade, mai întîi într-un comentar asupra exegezelor semnificațiilor lui : Arborele este formula iconografică a realității absolute. Aceasta pentru că arborele ca simbol al vieții intuite ca totalitate, nu reproduce un anumit arbore, din lumea concretă, ci exprimă, în abstract, *res universalia*, ca în arta arhaică, în baza concepției după care nimic nu poate exista fără a fi întemeiat într-o realitate absolută, eternă [43]. Explicația este completată ca una ontologică : Simbolul arborelui va reprezenta cosmosul viu, în permanentă renaștere, și ca arbore central va fi o axă a lumii, simbol al raporturilor dintre pămînt și cer. În mitologia universală Arborele cosmic, plantat în mijlocul lumii, este punctul de întîlnire al nivelurilor cosmice, mitologic reprezentate prin Cer, Pămînt, Infern, și deci, tot prin el, într-o rupere a acestor niveluri, se trece, într-o călătorie extatică, spre Centrul Lumii [44].

Cu aceeași semnificație ontologică apare Arborele cosmic și în folclorul românesc. Dintr-un studiu al lui R. Vulcănescu citäm pentru treptele semnificației simbolului în tradiția tracogeto-dacilor [45] : Pentru un popor locuitor în *munți* cu vegetație ocrotitoare *arborele* a fost simbolul totalizator al universului, în timpuri mai vechi bradul și stejarul iar într-o epocă mai tîrzie mărul, nucul și cireșul, *arborele cosmic* considerat, în două derivate mitice : *arborele ceresc*, imaginat ca susținător al bolții cerului, un centru sau o axă a lumii, și *arborele vieții*, care reprezenta ideea de viață nemuritoare, pusă în relație cu fertilitatea naturii. Cerul sprijinit de arborele-coloană, ca și pămîntul în care el are rădăcinile, erau nivelurile cosmice în riturile arhaice, ca și în miturile cosmogonice și antropogonice, pentru experiența umană în ciclurile existenței : arborele de naștere, de nuntă, de judecată, de înmormîntare. Arborele cosmic era „coloana cerului", cu multiple funcții în reprezentarea imaginii cosmosului, din care trei au fost fundamentale : magică, mitologică și artistică. Rolul simbolului în cultura folclorică tradițională era de a fixa hotărniciile lumești și supralumești, într-o anumită viziune despre lume, preponderent ma-

[42] P. Sérant, *op. cit.*, p. 116.

[43] M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, p. 133.

[44] M. Eliade, *Images et symboles*, p. 51.

[45] Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, Ed. Academiei, 1972, p. 268.

gică și mitică în epocile vechi, și mai mult artistică odată cu pierderea credinței în eficacitatea practicei magice și a fabulației mitologice. De la structurile primare „păgîne", și „creștinizate" într-o fază de sincretism religios, concepția artistică s-a dezvoltat în formele ei populare, ea ajungînd însă de abia în cele culte la o motivare estetică deplină în simbolul ascensiunii și transcendenței condiției umane. Ca în *coloana nesfîrșită* a lui Brîncuși, despre care M. Eliade spune că prin ea sculptorul-țăran și-a regăsit „bogăția artistică a propriei sale tradiții" [46]. Adăugăm numai că nu doar monumentele arhitecturale sînt întruchipări artistice ale simbolurilor transcendenței, ci și producțiile epicii mitice și ale liricii populare.

Este așadar explicabilă integrarea motivului arborelui, în „riturile de trecere", pentru a simboliza viața sau eternitatea, în *Cîntecul zorilor* sau *Petrecerea mortului*, într-o imagine a călătoriei extatice în „celălalt tărîm", în realitatea eternă [47]:

Apoi iar să mi te duci
Pînă cînd vei să ajungi
L-al măr mare de Săn-Petru
Cu ajutorul lui Săn-Medru
Măru-i mare și rotat
Și de poale aplecat
Cu virfu ajunge-n ceri
Cu poalele pîn-la mări
Și pe vîrf e înflorit
Iar pre poale împupit
Jos la rădăcină
E lîna fîntînă.

„Mărul mare de Săn-Petru este de cel mai mare înțeles și de cea mai mare însemnătate în acest cîntec", spune folcloristul bănățean S. Mangiuca, reproducînd bocetul și integrînd simbolul folcloric în mitologia universală. El este „arborele lumii" din mitologiile popoarelor. Ca „Arbore al lumii" este menționat gorunul în *Georgicele* lui Vergiliu și în *Metamorfozele* lui Ovidiu, motiv pentru folcloristul citat de a considera că „mărul", ca „arbore al lumii" din cîntecul nostru, este străvechi în mitologia daco-romană și convine cu arborele cu merele de aur din grădina esperidică a vechilor greci și romani, dovadă de și mai mare vechime.

[46] Id., *ibid.*
[47] S. Mangiuca, *Călindariu 1888*, p. 129.

Se poate adăuga numai, în baza studiilor mai noi, că arborele care trece sufletul mortului peste apele de la marginea lumii, ca și arborii cosmici din mitologia universală, legînd împreună Cerul, Pămîntul și Infernul, este un „centru al lumii", prin care omul, în mentalitatea lui arhaică, se contopește cu „realul" existenței, integrîndu-se astfel în eternitate : „Imaginea arborelui n-a fost aleasă numai pentru a simboliza Cosmosul, dar și pentru a exprima viața, tristețea, nemurirea, înțelepciunea", pentru omul arhaic fiind el totodată misterul Vieții și al creației, al reînnoirii și al nemuririi, ca semn al imanentei reînvieri a vieții vegetale, pe care primăvara nu întîrzie să o aducă [48].

Poetic exprimată, aceasta este și semnificația „gorunului" în poezia lui Blaga, el simbolizînd „trecerea" din realitatea timpului în eternitatea universului, prin sentimentul morții. Călătoria în „celălalt tărîm", în „realul" existenței absolute, e simbolizată prin ritul de „trecere", sub forma unei înmormîntări, mioritic prefigurată printr-un sentiment de liniște și împăcare, comunicată poetic printr-un mit, a cărui stare „născîndă" este o expresie poetică a intensității sentimentului : În zvonul dulce al unui clopot, care bate ca o inimă în pieptul unui turn, poetul simte cum din pieptul gorunului crește sicriul lui. Cu fiecare clipă ce trece, i se pare că stropi de liniște, nu de sînge, îi curg prin vine, stropii timpului care se pierde în eternitate, odată cu transcenderea lui în „centrul" lumii, în intuiția existenței ca „totalitate", în care nimic nu poate *piere* decît contopindu-se cu cea ce *este (Gorunul)* :

Gorunule din margine de codru,
de ce mă-nvinge
cu aripi moi atîta pace,
cînd zac în umbra ta
și mă dezmierzi cu frunza-ți jucăușă ?
O, cine știe ? — Poate că
din trunchiul tău îmi vor ciopli
nu peste mult sicriul,
și liniștea
ce voi gusta-o între scîndurile lui,
o simt pe semne de acum :
o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet —
și mut

[48] M. Eliade, *Le Sacré et la Profane*, p. 126—129.

ascult cum creşte-n trupul tău sicriul,
sicriul meu,
cu fiecare clipă care trece,
gorunule din margine de codru.

Arborele vieţii devine un simbol al Morţii după tradiţia biblică a „căderii" primilor oameni, ce au gustat din pomul cunoştinţei, iar sub semnul pomului ce duce sufletul în lumea „cealaltă" ritul funerar are tocmai rostul de reîntoarcere spre „centrul" fiinţei, ca stare *edenică*. În tradiţiile biblice el este menţionat în mitul păcatului originar, ca simbol al ştiinţei şi al cunoaşterii, deci ca arbore paradisiac, prin asocierea zeităţii htoniene cu ideea de cădere, reprezentată în imaginea arborelui sacru ca opoziţie între cer şi pămînt, sens atît de frecvent al simbolului în poezia universală, arhaică şi modernă.

Nu numai gorunul, ci şi bradul este un simbol al Vieţii, cum apare el şi în folclorul românesc, în riturile de trecere, aşezat fiind în cimitir la capul mortului, pînă se usucă, trebuind să însemne astfel o integrare a omului, prin moarte, în eternitate. Păstrat ca simbol al vieţii dintr-un foarte vechi cult al arborilor, bradul a pătruns în arta populară, ca un tipar trasodac, probabil înainte de cele două tipare mai cunoscute, din mitologia universală : elenistic şi iranian, ocupînd un loc important nu numai în literatura populară, dar şi în o mulţime de acte legate de viaţa obişnuită şi de credinţele poporului nostru în trecut [49].

În poezia lui Blaga, bradul „bătrîn şi tînăr", străjuind „între zodii şi ţară", este semnul transcenderii din lumea imediată, „Axis mundi", simbol al raporturilor între pămînt şi cer, crescut în spaţiul infinit, într-o lume a gîndului luminat de fulgerul alb al înălţimilor *(Cîntecul bradului)* :

Subt ursa-mare, surpat de bureţi,
neatins de om, neajuns de ereţi,
bătrîn, bătrîn, în imperiul meu
bradul bărbos străjuieşte mereu.
. . . . . .
Stă între zodii şi ţară un brad.
Sărutate de fulger — crengile ard.
Dar iată, se scutură numai de scrum,

[49] P. Petrescu, *„Pomul vieţii" în arta populară din România*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", I, 1961, p. 91.

și flamura-i nouă și fără de-ajun !
Mistrețul poveștilor iară și iar
încearcă de scoarță prăsele de var.
Și făr' de-asfințit în imperiul meu,
tînărul brad străjuiește mereu.

„Bradul fără de asfințit", ce străjuiește în „imperiul" poetului ca simbol al transcendenței din lumea imediată într-o lume a gîndului, este, într-o generalizare de ordin filosofic, un simbol al unității dintre continuu și discontinuu : Bradul tot la un veac este lovit în creștet de fulgerul alb, forța distrugerii, și, sărutate de fulger, crengile ard, dar ele se scutură de scrum și tînărul brad străjuiește mereu. Ca în mitul folcloric universal „arborii trăsniți", considerați că prin efectele trăsnetului „se sustrag lumii profane" [50].

În tradițiile ebraice și creștine arborele însemnează în primul rînd „viața spiritului", el anunță mîntuirea messianică și înțelepciunea lui Dumnezeu. Simbol al cunoașterii binelui și răului cînd, după concepția religioasă, cerul este binele și pămîntul este răul, pentru care Adam a comis primul păcat, Arborele cunoașterii Absolutului, adică universalitatea științei, are corespondent în arborele supunerii voinței Tatălui : Crucea, prin care primul păcat este rescumpărat. Arborele Genezei prefigurează Crucea și moartea lui Christos : arborele-cruce, de aceea s-a mers uneori pînă la identificarea lui Christos însuși cu un arbore. Și dacă mai adăugăm că lemnul este un simbol feminim, înțelegem de ce numeroase texte medievale poetice îl prezintă sub un anumit aspect matern [51]. Am spune altfel, lemnul crucii, simbol al răscumpărării păcatului, după concepția religioasă, este „inversul" copacului cunoștinței, simbol al căderii, ce include sensul „învierii". Sau, în același izomorfism al simbolului mitic, „ispita" primei „femei", reprezentînd arborele cunoștinței binelui și răului, în mitul Genezei, va fi răscumpărată de Isus, născut din „femeie" și răstignit pe arborele-cruce. Se păstrează aici, în planul arhaicității mitul biblic, redescoperit în miturile naturii și ale vegetației, o anumită „ispită schismatică", o urmă a religiozității păgîne, în sensul reabilitării „pămîntului" într-o *sinteză a realului*, a divin-umanului.

În tradiția folclorică românească există legenda cu privire la „lemnul de măr dulce", din care s-a cioplit crucea pentru

[50] R. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 17.
[51] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire* ... I, p. 180.

răstignirea Mîntuitorului. În spiritul ei Blaga a creat un mit poetic după care pomul crucii a crescut din sîmburele mărului pe care șarpele i l-a întins femeii, ispitind-o cu fructul cunoștinței binelui și a răului *(Legendă)*:

Fără de veste
un sîmbure i-ajunse între dinți din fructul blestemat.
Pe gînduri dusă Eva îl suflă în vînt,
iar sîmburele se pierdu-n țărînă, unde încolți.
Un măr crescu acolo și alții îl urmară
prin lungul șir de veacuri.
Și trunchiul aspru și vînjos al unuia din ei
a fost acela,
din care fariseii meșteri
cioplirăcrucea lui Isus.
oh sîmburele negru aruncat în vînt
de dinții albi ai Evei.

Legenda aceasta menține explicația religioasă în viziunea mitului biblic, pe care și legenda din folclorul românesc o dă răscumpărării păcatului originar prin jertfa Mîntuitorului, cum apare ea și în floclorul universal prin identificarea Crucii cu Arborele Cosmic, simbol al Centrului Lumii. Dar interpretîndu-i sensul prin imaginea mitică a „inversiunii" celor două principii, ale binelui și răului, ea implică și o „erezie" a poetului însuși, ca și cum în mitul „căderii" omul s-ar trage deodată din Bine și din Rău, printr-o dublă creație, a unui Dumnezeu *bun* și a unui Dumnezeu *rău*. Și această inversiune presupune, în semnificația originară a mitului biblic al „căderii" o anumită *dualitate* de principii, pe care în istoria creștinismului a menținut-o erezia numită „manihesism", născută cu multă vreme înainte de creștinism, în religia lui Zoroastru și continuată cu gnosticii și „bogumilicii". Pentru aceștia din urmă întreaga lume pămîntească este opera Demonului iar crucea este simbolul cruzimii umane.

După vechile mituri agrare, Arborele Cosmic, arborele vieții și al morții, în dialectica spontană a omului arhaic, este simbolul regenerării permanente, într-un Cosmos viu, ramurile copacului, vlăstarii, fiind astfel simbolurile reînnoirii vieții o dată cu sfîrșitul. „Într-adevăr, spune M. Eliade, foarte adesea sînt reprezentați în documentele mesopotamiene mugurii, frunzele fragede, simbol al fertilității. Dar „fertilitatea" este, în ordinea realităților biologice, un corespondent al *onticului* în ordinea

metafizică. Arborele figurează plastic fertilitatea — dar arborele cosmic exprimă creația, *the coming into being*. Fertilitatea, fecunditatea, sînt doar atributele *realității absolute*. Nimic nu se poate *naște* decît din ceea ce *este*". Pentru exprimarea ideii de fertilitate, simbolurile se întîlnesc în aceeași imagine, putîndu-se chiar vorbi de ecumenicitatea simbolului eurasiatic : „Pentru că, dacă *arborele* reprezintă, în Mesopotamia, aceeași realitate absolută pe care o reprezintă în Egeea *femeia* sau *șarpele* — se întîlnesc în alte culturi apropiate asociații ale acestor simboluri. De plidă : femeia-șarpele-arborele, la evreii premozaici ; femeia-arborele la indieni ; femeia-șarpele, în culturile austro-asiatice etc." [52].

Pentru completare, după J. Chevalier și A. Gheerbrant, reproducem un comentariu al simbolului în folclorul arhaic, din acest aspect al evoluției continue : „Ramuri, crengi, frunze sînt legate și arborele este unitatea. Și aceasta face trunchiul echivalent cu arborele întreg. Dar ceea ce își visează trunchiul în împărțirea sa și brusca sa sfărîmare face din coroană imaginea sobră a discontinuului. Arborele este astfel totodată continuu și discontinuu. Marea continuitate a întregului său înglobează unitatea centrală a trunchiului său și discontinuitatea periferică a divergenței sale. Astfel noi visăm ramura ca fiind deodată o unitate diferențiată și o parte integrantă a ansamblului căruia îi rămîne atașată. Pe calea spre individuație a omului, care constă în a reduce multiplul la unitate, arborele va reprezenta o progresie ordonată, aspectul dinamic, posibilitatea înfloririi" [53].

Imaginea este curentă la poeții ce meditează asupra trecătorului și eternului în simbolurile naturii și ale vegetației. În pastelul lui Blaga contemplării „apusului" îi corespunde, cu același înțeles, fiorul „începutului", într-un mit poetic al „eternei întoarceri" *(Muguri)* :

Trîntit în iarbă rup cu dinții
gîndind aiurea — mugurii
unui vlăstar primăvăratic.
Îmi zic : „Din muguri
amari înfloresc potire grele de nectar"
și cald din temelii tresar
de-amarul tinerelor mele patimi.

[52] M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, p. 133.
[53] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, I, p. 104.

Aceasta însemnează „trezirea" naturii „din somn, din starea dumnezeiască", în anotimpul primăverii, simțită și de ființa umană ca o ridicare deasupra planului reflexiunii, printr-o *inversiune* a luminii cu întunericul *(Trezire)*:

Mocnește copacul. Martie sună.
Albinele-n faguri adună
și-amestecă învierea,
ceara și mierea.

. . . . . .

Copacul meu.

. . . . . .

Cine vîntură de pe muncel
atîta lumină peste el ?
Ca lacrimi — mugurii l-au podidit.
Soare, soare, de ce l-ai trezit ?

Arborele cosmic, ca Ax al lumii, în folclorul arhaic este sinonim cu *Coloana* sau *Stîlpul* care susține bolta cerului, în jurul căruia se organizează lumea, simbolizînd relația dintre univers și om, un loc de trecere între diferitele nivele de existență, vitală, spirituală, cosmică. „Constelația" simbolică este străveche. Arborele este cunoscut și din credințele inzilor, atestate în Rig-Veda (VII, 87), păstrate și în Brahmanism. În Grecia se credea într-o coloană a lumii sau un arbore cosmic, mîncat de demonii nefaști, la fiecare sfîrșit de an, pentru a crește din nou, odată cu noul an. Imaginea unui șarpe culcat la rădăcinile unui arbore este comună în miturile vechi, cum se vede în mitul biblic șarpele paradisului, pîndindu-i pe primii oameni — în baza faptului că șerpii își fac culcușul la rădăcinile arborilor [54]. Tipul cel mai cunoscut al Arborelui cosmic este *Iggdrasil*, din mitologia scandinavă, ale cărui ramuri se întind peste întreaga lume și se ridică mai sus decît cerul, iar una din rădăcini pătrunde în Infern. În miturile germanice, arborele cosmic, *Irminsul*, denumește „coloana cerului". În folclorul românesc un sfînt, Simion Stîlpnicul, ține cerul și pămîntul pe stîlpii rezemați pe peștele din mare ; și el ține și anul, de unde și credința că „așa va fi anul cum e în ziua lui" [55]. Arborele a împrumutat coloa-

[54] A. Krappe, *op. cit.*, p. 267—268.

[55] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 393 ; R. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 108—132.

nei forma, care în tehnicile arhaice ale riturilor de construcție și de zidire exprima viața dată clădirii pe care ea o susține, același simbol cu al arborelui pus în capul stîlpului de susținere a clădirilor, practică obișnuită și la poporul român pînă astăzi, chiar și în mediile urbane.

În poezia lui Blaga, a cărei viziune este tot „înălțarea ca transcendere a condiției umane", imaginea „stîlpului cosmic" este reluarea unui mit grecesc, în *Columna lui Memnon*. Memnon este personajul mitologic, cunoscut din legendele despre războiul troian. Tradiția spune că mama lui, zeița Eos (Aurora), a obținut de la Zeus ca el să trăiască după moarte printre muritori. Poetul nostru dă „nemuririi" sensul înălțării extatice, al transscendenței, nu spre Cerul cosmogoniilor arhaice, ci spre infinitul absolut, ca transcendere a condiției umane *(Columna lui Memnon)*:

Columna, rănită cu spada de-un rege,
un dar dobîndise, ce piatra nu-l are:
atinsă de-ntîiele raze solare,
să cînte cîntarea-n afară de lege.

Și veacuri de-arîndul, din sacra ei strună
sunînd în aurore, prelung, năzdrăvană,
sfărîmarea secretă, lăuntrică rană
columna mereu trebuie să și-o spună.

Mitul antic este deci interpretat într-o viziune proprie poeziei lui Blaga, o poezie a „misterului", a „neîmplinirii", care implică tendința revelatoare, permanentă prin „înfrînarea ei transcendentă":

Ca-n veci să s-aprindă, la ora ei certă,
cîntarea, alt rege-ndreaptă stricăciunea.
În clipa aceea se stinse minunea.

Căci are un suflet și piatra inertă
cît timp ne-mplinire lăuntrică poartă.
Dar, fără de-o rană, făptura e moartă.

Iar „misterul", ca în toată poezia lui Blaga, fiind o formă de „revelare" a transcendentului, lasă deschisă integrarea omului în zaristea cosmică a „totalității" existenței, în elanul spre absolut propriu „noului stil" european, pe care el ținea să-l exemplifice cu arta lui Brâncuși, de inspirație folclorică româ-

nească. M. Eliade spune în comentariu său : „Este semnificativ că Brâncuși a regăsit, în *Columna fără sfîrșit*, un motiv folcloric românesc, «Columna cerului», care prelungește o temă mitologică atestată încă în preistorie și care, printre altele, este destul de răspîndită de-a lungul lumii [...]. În folclorul românesc în orice caz, Columna cerului reprezintă o credință arhaică, precreștină, dar care a fost repede creștinizată, deoarece ea se găsește în cîntecele rituale de Crăciun (colinde). Brâncuși va fi auzit vorbindu-se, fără nici o îndoială, despre Columna Cerului în satul său natal sau la stîna din Carpați, unde a cunoscut păstoritul. Imaginea l-a obsedat neîndoios, căci ea se integra în simbolismul înălțării, al zborului, al transcendenței. El își botează columna sa «fără sfîrșit», nu numai pentru că o asemenea columnă nu ar putea fi niciodată terminată, ci mai ales pentru că ea se iscă într-un spațiu ce nu poate avea limite, întrucît este constituit pe experiența extatică a libertății absolute. Este același spațiu în care zboară *Păsările*“ [56]. Simbolul lui Brâncuși are o vechime primară în folclorul arhaic, cunoscut fiind că „Arborii vieții“ sînt reprezentați mitic ca fiind lăcașurile „păsărilor“, considerate la rîndul lor ca simboluri ale stărilor superioare ale ființei, deci ale sufletului omului [57]. Așadar, într-o reprezentare de veche tradiție mitologică, pentru Blaga „Columna“, ca simbol al transcendenței, se identifică cu spațiul infinit al *Păsării* „întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși“, cum spune dedicația, prin ideea că ea, reprezentînd infinitul, rămîne un mister, veșnic deschis pentru imaginația creatoare a omului *(Pasărea sfîntă)* :

Pasăre ești ? Sau un clopot prin lume purtat ?
Făptură ți-am zice, potir fără toarte,
cîntec de aur rotind
peste spaima noastră de enigme moarte.

. . . . . .

Din văzduhul boltitelor tale amiezi
ghicești în adîncuri toate misterele.
Înalță-te fără sfîrșit
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi.

[56] M. Eliade, *Brîncuși et les mythologies*, în *Témoignages sur Brîncuși*, Paris, 1967, p. 9—18.

[57] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, II, p. 308.

„Pasărea sfîntă", cîndva trăitoare în „fundul de mare" și în „focul solar", așadar reprezentînd „geneza", în zborul ei simbolizează înălțarea în spațiul „coloanei fără sfîrșit", echivalentă cu imaginea simbolică a Cosmosului în transcendența omului spre „orizontul misterului", mitic reprezentat ca o ascensiune spre „Centrul Lumii".

În folclorul arhaic *Treptele* sau *Scara* erau simboluri ale riturilor de „ascensiune", ca și Muntele sau Arborele. În simbolismul mitic al „Centrului lumii", „scara este păstrătoarea unui simbolism extrem de bogat, fără a înceta de a fi în întregime coerent : el figurează plastic ruptura de nivel care face posibilă trecerea de la un mod de a fi la un alt mod ; sau, plasîndu-ne pe planul cosmologic, care face posibilă comunicarea între Cer, Pămînt și Infern" [58].

Ascensiunea cerească prin înălțarea scării făcea probabil parte dintr-o inițiere orfică. În misterele lui Mithra scara ceremonială avea șapte trepte — a opta reprezentînd sfera stelelor fixe, Empireul — ca și etajele turnului babilonian sau terasele templului indian Barabudur, care constituie el însuși un Munte cosmic, o „imago mundi" [59]. Pentru Blaga „treptele sînt de asemenea, un semn al înălțării" prin „cîntec" *(Schimbarea zodiei)* :

Ce cîntec nemăsurat !
Ca unui orb vindecat
lumea-n lumină mi s-a lărgit.

„Scara funerară" reprezenta înălțarea la Ceruri, după cum, în folclorul românesc se crede că „pomenele ce se împart pentru mort se fac în formă de scară, căci pe acea scară se suie mortul la cer" [60]. Acesta este drumul pe „nebănuitele trepte", în poezia lui Blaga, ca „ultim drum" *(Epitaf)* :

Calea aici ce greu se găsește.
Nu-i nimenea să te îndrepte.
Numai tîrziu, numai o clipă
uitată pe urmă și ea,
își dezvăluie
nebănuitele trepte.

[58] M. Eliade, *Images*, p. 72.
[59] Id., *ibid.*
[60] A. Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român...*

Apoi ca frunza cobori. Și țărîna
ți-o tragi peste ochi
ca o gravă pleoapă.

Aceeași semnificație o au : liana, frînghia și firul de păianjen. După o credință românească, adaptată la concepția creștină, păianjenul se suie tocmai la soare și face acolo pînză, ca și aici ; el vrea să-l înpăinjeneze pe soare, ca să nu dea căldură la oameni, de aceea să-l omori și pînza să i-o rupi, că-ți iartă Dumnezeu păcatele [61]. Analogia pînzei de păianjen, în formă de raze, cu razele soarelui, aparține unei vechi tradiții în mitologiile orientale. E un simbol cosmologic totodată, prin țesătura ei concentrică reprezentînd imaginea principiului unic, iar firul fiind analog cu arborele și cu scara, pentru trecerea de la pămînt la cer. Un simbolism cosmologic deci, pe care mitologia greacă l-a răsturnat, păianjenul fiind considerat o caricatură a divinității : Athena țese maiestatea zeilor din Olimp iar o tînără libiană, Aracné, iubirea lor cu muritorii, și de aceea este prefăcută de zeiță în păianjen, simbolizînd astfel căderea ființei care a vrut să fie egală cu zeii, demiurgul pedepsit [62]. Acesta pare să fie și sensul cosmologic al simbolului în poezia lui Blaga. Încă din primul volum de poezii simbolul „ascensiunii" de la Pămînt la Cer era firul de păianjen *(Visătorul)* :

Spînzurat de aer printre ramuri
se frămîntă în matasa-i
un păianjen.
Raza lunii
l-a trezit din somn.
Ce se zbate ? A visat că
raza lunii-i fir de-al lui și
cearc' acum să se urce
pînă-n ceruri, sus, pe-o rază.
Se tot sbate îndrăznețul
și s-asvîrle.
Și mi-e teamă
c-o să cadă — visătorul.

Folosind terminologia lui G. Durand, am spune : căderea se eufemizează în coborîre, printr-o valorificare a regimului nocturn al imaginilor. Păianjenul, trezit din *somn* de raza *lunii*

[61] Id., *ibid.*
[62] J. Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, I, p. 93—94.

cearcă să se urce pînă în *ceruri* — inversîndu-se astfel conținutul afectiv al imaginilor, *ca și cum* pînza pe care el o face, suindu-se la soare, ar fi o țesătură de *lumină*, într-o transcendență reală a ființei ce rîvnește să fie egală cu zeii cerului.

Simbolurile Centrului vor purta astfel semnele „censurii transcendente", sau ale „inversiunii" în structurile antropologice ale imaginarului. Ideea „ascensiunii", exprimată prin simbolurile Centrului, se va menține în poezia lui Blaga într-o lungă etapă de căutări și îndoieli. Aceasta pentru că transcendența înfrînată de condițiile abisale, „pămîntești", ale categoriilor stilistice, ce se implică în orice act revelator al orizontului misterului, va fi pentru el însăși condiția pentru deschiderea „cerurilor" cunoașterii, în orice încercare de revelare a misterului. De aici și decurge semnul măreției umane pe axa verticalității destinului creator al omului.

DESPICAREA COSMICĂ ȘI SIMBOLURILE REVERSIUNII

Toate simbolurile Centrului, ca simboluri ale transcendenței, pot fi reinterpretate prin sensul lor dublu, ca simboluri ale „reversiunii", după distincția pe care René Guénon o făcea între „opoziția contrariilor" și „unitatea complementarelor" : Același simbol poate fi luat în două sensuri, aparent sau direct opuse unul altuia, nu după diferitele nivele la care ele se pot întrezări, ci ca aspecte legate între ele printr-un raport de corelație, luînd forma unei opoziții, în așa fel că unul dintre ele este inversul sau „negativul" celuilalt. Și, se precizează : „este adevărat că această dualitate este de fapt un complementarism, și nu o opoziție, dar acești doi termeni, care sînt în realitate complementari, pot, de asemenea, dintr-un punct de vedere exterior și mai contingent, să apară ca opuși" [63]. Opoziția contrariilor, deci, există numai la un anumit nivel, căci ea se rezolvă într-un complementarism în care cei doi termeni se conciliază și se armonizează, înainte de a intra în unitatea principiului din care și unul și altul derivă. R. Guénon numește „subversiune" starea opusă ordinei normale, și care, în momentul cînd ea pare completă, este o restaurare a „stării primordiale",

[63] René Guénon, *Le règne de la quantité et les signes des temps*, Gallimard, 1945, p. 269—270.

ca o „reîntoarcere" a tuturor lucrurilor în „raport" cu starea în care ele se găseau înainte de acest moment [64].

Am putea numi deci „dialectică a reintegrării" această *coincidență a contrariilor*, ca opoziție de termeni în „subversiunea" sau „reversiunea" opusă ordinei normale, pentru restaurarea stării primordiale în unitatea complementarelor. Căci există o „logică a contrariilor" în sensurile simbolurilor folclorice, pe care G. Durand o numește „inversiune", după alții „reversiune", ceea ce înseamnă o transmutație de valori, printr-o dublare eufemică în *Regimul imaginarului*: „de la negativ se construiește pozitivul, printr-o negație se distruge efectul unei prime negații" [65]. Este o inversiune a *diurnului* cu *nocturnul* [66], acesta din urmă fiind mereu sub semnul conversiunii și al eufemismului, al „reversiunii" deci, după o dialectică pe care în logica gîndirii simbolice o recunoaștem ca o „coîncidență a contrariilor", nu pentru o „excludere" a lor reciprocă, ci pentru nevoia de a gîndi „împreună", într-o „unitate", ceea ce aparține aceleiași „existențe", adică lumii ca „tot", obsesie a funcției „unificatoare" a miturilor cosmogonice arhaice. Deci după metoda fenomenologică pe care G. Durand o propune, scopul constelațiilor studiate „nu va mai fi ascensiunea pe culme, ci pătrunderea într-un centru, iar tematicilor ascensionale le vor succede tehnici de săpare; dar acest drum spre centru va fi în același timp, sau alternativ, de la caz la caz, calea cea mai ușoară, cea mai accesibilă și păstrătoare parcă a unui accent din entuziasmul ascensional, dar și calea spinoasă, șerpuită și labirintică, pe care imaginile angoasante ale genunii, strungii sau hăului, ne lasă s-o presimțim" [67].

Deci nu este de mirare, continuă G. Durand, de a vedea redublarea și inversiunea folosite în literatura de imaginație. Mai ales în literatura romantică ele dețin un loc de predilecție: Carus insistă asupra temei, scumpă gnosticilor, după care există o inversiune de la punctul de vedere uman la punctul de vedere divin, și că în ochii lui Dumnezeu valorile sînt inversate. Novalis revine adesea asupra ideii că orice coborîre în sine este în același timp înălțarea spre realitatea exterioară, iar Tieck gîndește că somnul dublează lumea aparenței cu aceea a unui univers inversat și mai frumos. Din literatura franceză este

[64] Id., *ibid.*, p. 262—268.
[65] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 250.
[66] Id., *ibid.*, p. 243.
[67] *Ibid.*, p. 246.

citat V. Hugo : „un lucru ciudat, numai dinăuntrul sinelui trebuie privit înafară. Adînca oglindă întunecată este în adîncul omului. În noi aplecîndu-ne peste această fîntînă, noi vom observa în ea o distanță de abis, într-un cer strîmt lumea imensă“ [68]. Este și imaginea lui Blaga din *Oglinda în adînc* :

Cînd mă privesc într-o fîntînă
mă văd cu-adevărat în zi
așa cum sunt și-am fost și-oi fi.
Cînd mă privesc într-o fîntînă
ghicesc în fața mea bătrînă
cum ceruri și pămînt se-ngînă.
Cînd mă privesc într-o fîntînă
știu că-n adînciri foste mume
îmi țin oglindă, ochi de lume.
Cînd mă privesc într-o fîntînă
îmi văd și moartea, uit de nume.

În ce privește mecanismul semantic care ordonează atît dubla negație cît și inversiunea valorii sensului, G. Durand îl citează pe G. Bachelard în aprecierea imaginilor ce prin ele însele se pretează la redublare, cum sînt la E. Poe inversiunile constante în legătură cu metaforele acvatice : apa dublează, dedublează, redublează lumea și ființele. Reflecția este în mod firesc factorul redublării, fundul lacului devine cer, peștii devin păsări [69]. Sau să-l citățm pe Blaga pentru aceeași conștiință inversată prin redublare *(Printre lacuri de munte)* :

Dacă am vedea cu lacurile,
stelele s-ar apropia,
întîmpinîndu-ne la drumul — jumătate.

V. Hugo, citat de G. Durand [70], a simțit izomorfismul imaginilor coborîrii și ale adîncimii, în versurile poemului *Dieu* :

Je volais dans la brume et dans le vent qui pleure
Vers l'abîme d'en haut, obscure comme un tombeau.

„Abisul din înălțime“ este ceea ce în simbolismul tradițional se cheamă „starea primordială“, refăcută prin „subversiunea“ care precede orice „reintegrare“ în *unitatea lumii*. Pentru omul

[68] *Ibid.*, p. 257—258.
[69] *Ibid.*, p. 257.
[70] *Ibid.*, p. 258.

modern este „satanică", deci potrivnică lui Dumnezeu, această negare și reversiune de ordine, de aceea se și spune că „Satan este semnul lui Dumnezeu". R. Guénon remarcă aici că numai o „contrafacere" a principiului negației, în epoca modernă, produce o *deviere* de la „opera de subversiune", care este reversiunea intențională a sensului legitim și normal al simbolurilor tradiționale" [71]. Deci nu „doctrinele" religioase predominante uneori, prin unul din termeni, sînt hotărîtoare pentru sensul reintegrării, ci structura simbolului tradițional, deși o raportare la doctrinele religioase poate duce la interpretarea „morală" a celor două aspecte ale sale, considerate ca „benefice" și „malefice", trecîndu-se astfel peste înțelegerea lor ca termeni ce nu pot fi luați unul în locul altuia, *alternativ*, ci numai *împreună*, în reprezentarea simbolurilor. Căci, cum susține R. Guénon, „cele două poziții ale aceluiași simbol sînt susceptibile de a avea și una și alta o semnificație legitimă, și că dealtfel relația lor nu este una cu necesitate a «beneficului» și a «maleficului», care nu este decît o simplă aplicare particulară printre multe altele" [72].

Un exemplu de reversiune a simbolurilor tradiționale, dat de R. Guénon, este *șarpele*, în ale cărui sensuri „maleficul" nu este atît de deosebit de „benefic" [73]. Studiile etnologice confirmă această coincidență într-un simbol fundamental, cu toată „constelația" lui, în istoria culturilor tradiționale. Reținem explicația lui R. Caillois : În trecutul primitiv al umanității, la triburile pastorale care au produs imnurile vedice, aspectul norului ce se alungește, tîrîndu-se pe cer, a putut oferi prima sugestie de a face din șarpe imaginea puterii dușmănoase, în care tenebrele erau asociate cu răul, printr-o confuzie a ordinei fizice cu ordinea morală, căreia nici o religie nu i s-a putut sustrage. Sursa reprezentării luptei morale a binelui și a răului prin elementele naturii trebuie căutată în mitul naturist al Vedelor, în care zeul luminos, Indra, lupta împotriva șarpelui Ahi sau Vrîtra, personificări ale norului furtunos ce se întinde pe cer [74]. Sau comentariul lui M. Eliade : În mitologia indiană, în dualitatea „Mitra-Varuna", simbol al divinității „totale" — sînt cuprinse cele două „aspecte" ale divinității : manifestat și nemanifestat, Lumină și Întuneric, văzut și nevăzut. În mitologia

[71] R. Guénon, *op. cit.*, p. 268.
[72] Id., *ibid.*, p. 274.
[73] *Ibid.*, p. 274.
[74] Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Gallimard, p. 105—106.

persană Ormuzd și Ahriman, ca „frați inamici", împărțindu-și lumea într-un singur principiu — Zervan — în care toate există, sau în mitologia indiană „șarpele — fratele soarelui", reprezintă două principii ale „totalizării", ca o coincidență a extremelor în divintate, activă atît sub aspectele ei *întunecate* (serpentine) cît și *luminoase* (divine), aceste aspecte exprimînd doar cele două condiții ale divinității : „virtuală și actuală, latentă și reală, adormită și trează, telurică și celestă" [75]. În tradițiile orientale, spune Fr. Lenormant, în ultima perioadă a civilizației chaldeene, imaginea șarpelui părea a fi emblema unei divinități chtoniene, simbol al fecundității terestre. Cu același sens s-a păstrat în lumea antichității clasice expresia plastică a cuplului cosmogonic, Uranos și Gea la greci, sau preprezentările asemănătoare pe sarcofagele romane, în ambianța mitului creației omului, stimulată de inventarea focului și băutura vieții. Fructul Arborelui cosmic este focul, indispensabil existenței omului și simbol material al inteligenței lui. Zeii și-au rezervat stăpînirea focului, care coboară cîteodată pe pămînt în furtună, dar pe care oamenii sînt opriți să-l producă ei înșiși. Cel care, ca Prometheu al grecilor, descoperă procedeul de a aprinde artificial flacăra și a o transmite altor oameni, este un impios, pentru că a smuls arborelui sacru fructul oprit ; el este blestemat și răzunarea zeilor îl urmează, pe el și pe neamul lui [76].

Este ceea ce am putea numi „scisiunea" sau „ambiguitatea" sacrului, după o explicație a lui Roger Caillois, în baza observației că orice forță în care se întrupează sacrul tinde să se disocieze, iar această ambiguitate primară se rezolvă în aspecte antagoniste și complementare, la care se raportează sentimente de respect și aversiune, de dorință și de teamă, pe care le inspiră natura sa profund echivocă — astfel că ea dă naștere la spirite bune și rele, preot și vrăjitor, Ormuzd și Ahriman, Dumnezeu și Diavol. Teologia a păstrat dublul aspect al divinității, distingînd un element înfricoșător și unul atrăgător — *tremendum* și *fascinans*, după terminologia lui R. Otto. Și tot așa, la celălalt pol al sacrului, *demoniacul* suscită sentimente opuse de atracție și de respingere ; de aceea diavolul nu e doar pedepsitorul condamnaților în infern, ci și tentatorul fericirii pămîntești, justificînd imaginea pe care romanticii i-au dat-o exaltîndu-l în Satan și Lucifer [77].

[75] M. Eliade, *Mitul reintegrării*, p. 47.

[76] Fr. Lenormant, *Les origines de l'histoire*, Maisonneuve, 1880, p. 96—97.

[77] Roger Caillois, *op. cit.*, p. 43—44.

O logică a „inversiunii" în sensurile simbolurilor folclorice, ce presupune la rîndul ei o „dialectică a reintegrării", descoperă și L. Blaga în conștiința mitică a comunității etnice românești, în felul cum „adevărurile" raționale ale doctrinelor religioase devin, în cultura folclorică, „idei poetice". În studiile sale despre cultura folclorică românească filosoful spune că gîndirea mitică este cea care *inversează* raportul dintre termenii unei teme sacrale prin fenomenul „asimilării", care „devine din cale afară interesant și concludent mai ales cînd temele sau motivele asimilate s-au prezentat spiritului etnic cu prestigiul intangibilității, cu aureola magică a lucrului tabu, supus în prealabil unui regim special de protecție". Și literatura noastră populară, susține filosoful, cuprinde un imens material încă deloc studiat sub acest aspect, din care el dă cîteva exemple de legende cosmogonice, considerate de origine „bogumilică", din *Povestea lumii de demult* alcătuită de Tudor Pamfile, și care nu sînt, în baza teoriei filosofului, decît produsul unei sublimări a ispitei schismatice „dualiste" pe planul imaginației legendare și poetice, o ispită profund omenească, semn al intenției de reabilitare a vieții umane prin scoaterea ei de sub blestemul oricărui „păcat originar". Pînă unde se potrivește ea cu tema sacrală se vede din „erezia" folclorică, devenită „eres folcloric" în temele poetice.

Reținem cîteva din aceste eresuri „dualiste" : În unele credințe ale poporului român soarele este „steaua diavolului". Căci făcînd Dumnezeu de toate și împărțindu-le, s-a apucat să împartă soarele, luna și stelele. Ca să nu creadă Diavolul că-l înșeală, Dumnezeu l-a lăsat să-și aleagă. Diavolul și-a luat soarele, numai că a trebuit să se ascundă de focul lui, avînd de lucru cu el, și așa a făcut el vîntul, ca să-l apere de arșiță [78]. Și tot așa, din legendele comentate de filosof, este foarte cunoscută cea a scufundării Diavolului în adîncul Apelor, pentru a aduce de acolo, în numele său și nu al lui Dumnezeu, țărîna din care Ziditorul a făcut apoi pămîntul, ca o turtă întinsă pe care s-a pus să se odihnească, dormind. Pe cînd dormea Dumnezeu, Diavolul a vrut să-l înece, rostogolindu-l în apă, dar pămîntul tot mai mult se lățea în toate părțile. Dumnezeu, cînd s-a trezit, a văzut că pămîntul e atît de mare, că apa nu are unde să stea, și n-a știut ce să facă decît ascultînd de sfatul ariciului, ca o taină descoperită de albină, să facă dealuri și munți și văi, unde să încapă apa [79].

[78] Tudor Pamfile, *Cerul și podoabele lui*, p. 14.
[79] L. Blaga, *Despre gîndirea magică*, *Trilogia valorilor*, p. 272—274.

Prin aceste legende o „scisiune" a sacrului constată filosoful comentîndu-le, indicînd prin ea totodată însăși modalitatea „subversiunii" implicată în simbolul mitic, bazată pe ambiguitatea „sacrului". După explicația filosofului, legendele cosmogonice, în sensul „ereziei dualiste", spun că lucrurile lumii n-au fost făcute toate prin actul creator inițial al lui Dumnezeu, ele imaginînd „ca prim rezultat al genezei o imensă discrepanță cosmică, a cărei imposibilă prezență cerea neapărat și de urgență un al doilea act, de desăvîrșire". Ceea ce, evident, e mai mult decît o explicație etică a căderii omului în păcat: Dumnezeu n-a fost în stare să îndrepte ceea ce de la început n-a putut să facă perfect, avînd nevoie de un „sfetnic cosmogonic", fie că e vorba de un animal, fie de diavol. Paralel cu această adîncire metafizică a genezei biblice, spune filosoful, „constatăm în termenii legendei și o surprinzătoare umanizare a Creatorului, care nu mai e privit ca atoateștiutor". Și prin aceasta cosmogonia biblică e considerabil depășită și adăugită, ca urmare a unei „ispite schismatice", care „se ivește în sufletul nostru popular printr-un proces de sublimare, pe planul imaginației legendare și poetice" [80].

Într-un studiu amplu de mitologie comparată și istorie a religiilor, Mircea Eliade comentează legenda, ca temă a întîlnirii Satanei cu Bunul Dumnezeu, considerată „preistoria cosmogoniei populare românești" [81]. Surprinzător, nu este citată interpretarea dată temei de L. Blaga, ca exemplificare a sublimării „eresiei" pe planul imaginației poetice. Dar este deschis, în schimb, un capitol al istoriei ei în mitologia universală, cu concluzii ce țin de „fondul autohton" al mitului cosmogonic. Arhaismul mitului sub forma sa predualistă ne îndeamnă la a-l considera ca făcînd parte din patrimoniul religios al populațiilor protoistorice ale Europei de Sud-Est — ca și atîtea alte elemente de cultură arhaică ce au supraviețuit pînă în pragul secolului al XX-lea. Mitul amintit fiind singura cosmogonie populară în aceste părți europene, menținerea lui răspundea unei necesități profunde a sufletului popular: Pe de o parte, el ține seama de imperfecția Creației și existenței răului în lume, pe de altă parte, el revelează unele aspecte ale lui Dumnezeu, pe care creștinismul le neagă explicit, dar care au impresionat imaginație religioasă a omului arhaic și care n-au încetat să suscite întrebări și speculații. Mitul românesc, deosebit

[80] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 115.
[81] M. Eliade, *De la Zamolxe la Genghis Han*, p. 87—135.

atît de tradițiile biblice cît și de cele mediteraniene, n-are amploarea și măreția acestora. Acest mit cosmogonic nu este însă lipsit de semnificație : oboseala lui Dumnezeu și somnul lui profund, ca elemente negative, mai mult decît „dualismul", sînt cele care îi dau un caracter absolut distinctiv : „Nu este neapărat vorba de o supraviețuire a unor timpuri foarte îndepărtate, ci de un proces care a putut să aibă loc mult mai tîrziu. În alți termeni, caracterele negative decelate în miturile noastre cosmogonice sînt susceptibile de a fi interpretate ca expresia populară și, în fond, recentă, a unui *deus otiosus*, a unui Dumnezeu care s-a retras după ce a creat Lumea, care, în consecință, nu se mai află chiar în centrul cultului. Să adăugăm că tema unui «Dumnezeu îndepărtat» joacă un rol capital în folclorul religios românesc, și că este la fel de atestată și la alte popoare din Europa sud-orientală".[82]

Este ceea ce și Blaga consemna în studiile sale despre cultura folclorică românească, citind versurile care cu multă vreme înainte îi atrăseseră atenția ca izvor de „eres folcloric", al „adormirii" lui Dumnezeu, ca și cum el nu este „prezent" în „creație" :

Doamne, Doamne,
Dumnezeu pare că doarme
Cu capul pe-o mănăstire
Și de nimeni n-are știre.

Cît de „românească" este sublimarea ispitei schismatice pe planul imaginației legendare și poetice, cum Blaga susține, nu s-ar mai putea dovedi, după demonstrația lui M. Eliade, care împinge tema mitică într-o epocă imemorială și într-un spațiu folcloric universal. Dar rămîne valabilă pentru studiul operei poetului ipoteza că tocmai în această formă el valorifică fondul etnic al mitului folcloric, în propriul său mit poetic. O tendință schismatică „atît de general și profund omenească", cum este considerată ea, nu se încadrează, ca teorie, în propria lui filosofie, într-o anumită doctrină religioasă, ci este preluată de către poet din „eresul" folcloric de străveche tradiție mitică, într-o creație poetică proprie.

În imaginația poetică a lui Blaga asimilarea spiritului mitic va duce deci la ispita schismatică pînă la formele „încheiate" ale mitului poetic, într-o direcție în care el considera că gîndirea populară s-a stăvilit singură la jumătatea drumului, în

[82] M. Eliade, *op. cit.*, p. 98.

anumite mituri : nu numai că lucrurile nu sînt toate făcute prin actul creator inițial, dar un act inițial nici nu există. Revelația divină a creației lumii este o proiectare a năzuinței omului spre reprezentarea „totului", integrată în legile „firii" prin „coincidența contrariilor", fără conștiința „păcatului". Și ea dă principiului negației, simbolizat prin șarpe, înțelesul de „stimulator cosmogonic", pentru a se înlătura astfel discrepanța cosmică rezultată din actul nedesăvîrșit al creației divine, și totodată spre a se compensa, în planul cunoașterii, conștiința „păcatului originar", de „despicare" a ființei, prin ideea de „totalizare" a ei.

De la această relație : *Dumnezeu — Diavol*, în planul arhetipal al structurii imaginarului, coborîm la aceea al relației umane : *paradisiac — luciferic*, după observația lui G. Durand că în dinamismul structural al simbolurilor inversiunii procesul eufemizării riscă totdeauna a confunda „coborîrea" cu „căderea", întrucît ascensiunea este un apel la exterioritate, la un dincolo de carnal, iar axa coborîrii este o axă intimă [83]. Cum și Blaga spunea într-o poezie *(Lumina raiului)* :

Ca un eretic stau pe gînduri și mă-ntreb :
De unde-și are raiul
lumina ? — Știu : îl luminează iadul
cu flăcările lui !

Prin „lumina raiului", ce se desface din „flăcările iadului", jocul imaginației sublimează credința religioasă în imaginea poetică, în spiritul creației folclorice. Imaginea „raiului răsturnat" inversează raportul dintre termenii temei sacrale privitoare la originea răului : Condiția umană nu numai că nu este urmarea păcatului originar, în așa fel ca istoria să ofere spectacolul unei creșteri a umanității din căderea originară, dar chiar desăvîrșirea actului creator este urmarea căderii omului în păcat. Este vorba mai întîi de ideea „perfecțiunii" actului creator, atribuit lui Dumnezeu numai din ceseitatea conștiinței *mitice* de a concepe un astfel de act la „începuturile lumii", adică într-un „absolut" etern. Însă astfel gîndită „totalizarea" în logica simbolurilor, sensurile acestora se inversează. Șarpele, simbol al „ispitei" cunoașterii *binelui* și *răului*, oferă imginației poetice posibilitatea construirii unui nou mit, opus dogmei religioase, într-o viziune ce „păginizează" tema creștină.

[83] G. Durand, *op. cit.*, p. 127.

Prin „păginizarea" temei sacrale, identificarea lui Satan, ca principiu al răului, cu spiritul „creației" este în cea mai bună tradiție folclorică românească, în concordanță însă cu tradiția folclorică universală privitoare la „desăvîrșirea" creației divine prin mijlocirea diavolului, simbol al „pămîntescului" în om. Aceasta este „dualitatea", cu sensul *inversării*, aparținînd mitului arhaic și fondului autohton al folclorului românesc, și ea va apare ca „temă sacrală" în poezia lui Blaga prin „întîlnirea" lui Dumnezeu cu Diavolul în sufletul omului *(Pax magna)*:

Lumina și păcatul
îmbrățișîndu-se s-au înfrățit în mine-ntîia oară
de la-nceputul lumii, de cînd îngerii
strivesc cu ură șarpele cu solzii de ispită,
de cînd cu ochii de otravă șarpele pîndește
călciiul adevărului să-l muște-nveninîdu-l.

În structura mitică a metaforei, „pax magna" relevă o structură a „sacrului" însuși, mai bine-zis „bipolaritatea" sacrului, în *regimul nocturn* al imaginarului, *întunerecul* nefiind decît o necesară propedeutică a *luminii*, ca „dialectică a întoarcerii", sau a „reintegrării contrariilor" în lumea ca „tot":

... încolăcit la picioarele mele
m-ascultă și mă pricepe prea bine
șarpele cel cu ochii de-apururi deschiși
spre-nțelepciunea de dincolo.

Întreaga filosofie a lui Blaga, ca teorie a cunoașterii, este cuprinsă în această imagine mitică. Șarpele cu ochii deschiși spre celălalt tărîm, este ispita „drăcească", o *cunoaștere luciferică*, în gîndul poetului de a cuceri o „realitate" care în „jocul peste fapte" i se revelează ca „mister".

Așadar, dincolo de importanța teoretică a considerațiilor filosofului despre „ispita schismatică", deducem din ele un cadru pentru explicarea „eresurilor" propriei sale poezii, ca mit poetic. Creator de mituri poetice, el a restituit simbolurilor valoarea lor de „ventil poetic", în spiritul „eretic" al creației folclorice, întrucît *inversarea* sensului arhaic al temelor sacrale, ca „ispită" schismatică, se istovește pe planul imaginației poetice, după structura arhaică a mitului, într-o viziune simbolică originală. „Păginismul" lui Blaga este astfel o anumită formă „eretică" de a înțelege doctrina creștină, pentru că în mitul lui poetic, într-o direcție considerată de el specifică mitologiei româ-

nești, este dată întoarcerea spre un substrat al creștinismului mai apropiat de spiritul religiozității orientale, trecută prin filosofia grecească, de aceea și numită în filosofia patristică „părintele tuturor ereziilor".

Prin asimilarea păginismului în creștinism, într-un *mister* renascentist *(Pustnicul)*, ispita schismatică este convertită în planul imaginarului poetic într-un mit al „mîntuirii", în care redescoperirea lumii antice reînvie idealul vieții pămîntești, reprezentată prin Lucifer, diavolul investit cu atributele demonicului. Pe muntele Golgota se aude din adîncuri Spiritul pămîntului :

Din veci mă arde-același gînd :
Să fii pămînt — și totuși să lucești ca stea !
Mă bate-n piept al mării val,
s-apropie izbînda mea.

Este năzuința veche, precreștină, pe care Spiritul pustnicului, după ce și-a biciuit trupul în zelul ascetic al noii religii, o simte din nou sub apăsarea ispășirii păcatului originar :

Pămîntule, dă-mi trupul înapoi,
Pămîntule tîlhar, de ce mi l-ai furat,
de ce mi l-ai ascuns în sînul tău de sloi ?
De l-am hulit
a fost al meu :
dă-mi trupul, trupul înapoi !

Spiritul pustnicului nu-și află însă mîntuirea, căci la judecata din urmă nu și-a mai găsit trupul osîndit în viață. Episodul este un epilog al dogmaticii, neprevăzut de nici un sinod bisericesc, pentru că în mitul lui Blaga nimeni nu știe, nici chiar Dumnezeu, taina „totalizării" șoptită Evei de diavol, cînd i-a îmbiat fructul păcatului trupesc. Păcatul fiind rodul trupului, spiritului nu-i rămîne decît să-și caute moaștele și toate oasele uitate pe urgisitul bulgăr de pămînt. Ispita schismatică, în creația folclorică sublimată în planul legendei și al poeziei, încearcă astfel virtuțile gîndirii mitice într-o cosmogonie în care cele două aspecte se găsesc reunite în aceeași figurație simbolică : ordinea divină n-are înțeles fără înțelepciunea diavolului, printr-o „subversiune" ce constă în a atribui aspectului „malefic" locul ce îi revine normal aspectului „benefic". Cum gîndește Lucifer :

De cîte ori priveam această ordine divină
și lumea văduvă de cel din urmă strop
de minte,
aș fi voit în fața Celui Veșnic blînd să mă ridic
în arătarea mea de șarpe fără vină —
și îmbiindu-i mărul cunoștinței
umilit să-i zic :
Nu ți-ar strica Înalt-Prea-Sfinte
să guști din el și Tu un pic.

În acest gînd al lui Lucifer se întîlnește năzuința pămînteană a omului, dominată în mitologia greacă, cu reluarea ei în „demonicul" lui Goethe. Vocea din adînc a Spiritului pămîntului, ca gînd al lui Lucifer, este vocea Duhului pămîntului, din tragedia lui Goethe, ca răspuns la întrebarea lui Faust (în trad. lui Blaga) :

Unde te prind, Natură infinită ?
Unde, voi sînt ? Izvoare-ale vieții
De care atîrnă ceruri și pămînt,
Spre care pieptul năzuiește însetat și frînt
Voi izvoriți și voi alăptați !

Drumul spre Izvoarele vieții, în opera lui Goethe, este drumul spre Mume, în care, cum recunoștea poetul în convorbirile cu Eckermann, găsea principiul „totalizării" cosmosului : „Mamele sînt principiul constructiv și conservativ, din care se naște tot ce are viață și formă pe fața pămîntului. Cel ce încetează să trăiască se întoarce la ele ca natură spirituală, și ele îl păzesc, pînă ce se înfățișează prilejul să intre într-o nouă făptură ... Eternă metamorfoză a existenței terestre, a nașterii și a creșterii, a prefacerii și nimicirii" [84]. În drumul lui Faust pentru descoperirea tainei Universului, se aude sfatul lui Mephisto :

Fără de voie numai dau pe față
O taină mai înaltă. În singurătate peste fire
Sălășluiesc sublime, undeva, zeițe.
În preajma lor — nici timp, nici loc.
De ele să vorbim, de-am vrea,
Ne-ar încerca nedumerire —
Sînt mumele !

[84] I. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, citat de M. Eliade, *Mitul reintegrării*, p. 18—24.

În așteptarea clipei supreme, niciodată oprită în neodihnita creație a omului, Duhul pămîntului se aude, ca ecou prelungit al năzuinței spre pătrunderea tainei Universului, în corul final al tragediei, ca imn adus faptei umane, pe care nici o voință cerească nu o poate osîndi :

Tot ce-i vremelnicie
E numai simbol.
Inaccesibilul
Faptă devine-n ocol,
Inefabil deplinul
Izbîndă-i aici.
Etern — femininul
Ne-nalță-n tării.

Simpatia dintre demon și Creator în opera lui Goethe, comentează M. Eliade, semnifică o „totalizare" a *realului*, care înlocuiește „despicarea" universală provocată de conștiința „păcatului", prin „coincidența contrariilor", simbolizată în gîndirea mitică prin funcția cosmică a „Mamelor", izvor al rodniciei și principiu al distrugerii, formele contrare ale Eternfemininului, personificate în Zeița Mamă : nașterea, fertilitatea, devenirea — moartea, durerea, păcatul [85]. Sau să-l citățm pe R. Guénon, pentru precizarea că la un nivel mai ridicat al înțelegerii simbolului tradițional, opoziția contrariilor se rezolvă într-un complementarism, înainte de a reintra într-o unitate a principiului comun din care provin termenii opuși : *Mumele* la Goethe. „Inaccesibilul ce faptă devine-n ocol", pus sub simbolul mitic al Mumelor, este „centrul lumii", în care, folosind exprimarea lui R. Guénon : „succesiunea se găsește într-un anumit fel transmutată în simultaneitate, ceea ce s-ar putea exprima spunînd că „timpul s-a schimbat în spațiu" [86]. Căci timpul, susține același gînditor, nu este omogen, cum presupun cei ce-l cuprind doar cantitativ, ci este „calificat" în fiecare moment prin condițiile ciclice ale manifestării căreia îi aparține, iar la limita acesteia „nu mai este timp", „roata încetează să se mai învîrtească", tot ce există nu poate fi decît în prezentă simultaneitate : cînd timpul pare a reduce expansiunea spațială căreia i se opune, dimpotrivă, spațiul absoarbe timpul. Și la limita timpului se spune că „moartea este ultima ființă care va muri", întrucît acolo unde nu este succesiune de

[85] M. Eliade, *Mitul reintegrării*, p. 18—24.
[86] R. Guénon, *op. cit.*, p. 215.

nici un fel, nu mai este moarte posibilă. Acest spațiu-limită, ce reprezintă limita timpului, nu este o repetare „în timp", într-un „prezent etern", a cantității, ci este „sensul eternității", deci o calitate a timpului, pe care omul o redescoperă prin reintegrarea în „starea primordială" sau „centrul lumii" [87].

Aplicăm aceeași dialectică a „spațiului-timp" și la structurile imaginarului în mitul poetic al lui Blaga. În spiritul „eresului" folcloric, el aduce în literatura română, într-o formă pregnantă, curentul de gîndire prin care Goethe, în literatura universală, năzuia să aprofundeze străvechi experiențe ale imaginației poetice cu începuturile în gîndirea mitică, obsedată de ideea „totalității" existenței. Oricît de evidentă ar fi „evoluția" poetului de la un volum la altul, drumul lui pe „treptele cunoașterii", în procesul de eufemizare revelat în *inversiunea* ascensiunii și a coborîrii, ca reprezentare a destinului și a morții, ea crește din *aceeași* idee, goetheeană prin filieră literară dar folclorică prin esență, a „simpatiei" dintre demon și creator, corespunzătoare reintegrării omului în univers prin conștiința rupturii lui cu orizontul imediat și a transcenderii în „realul" existenței, într-o „totalizare" a ei, reprezentată în timpurile arhaice prin funcția ontologică a mitului, devenită funcție unificatoare a metaforei, în poezia modernă. Această revelare a „totalității" existenței, e *metafora luciferică*, expresie de structură mitică, opunînd *regimului diurn* al imaginarului *regimul nocturn*, după o schemă originară a *inversiunii*, cu sensul „cunoașterii luciferice", opusă „cunoașterii paradisiace". Funcția ei este de a *sintetiza* contrariile, aspirațiile la transcendență și intuițiile imanente ale devenirii, în ispita pămîntească a coborîrii, ca „subversiune" ce face posibilă „reîntoarcerea" sau conversiunea la „starea primordială" a *unității lumii*.

Și pentru că, după cum susține G. Durand, conversiunea este din capul locului o transfigurare în izomorfismul simbolurilor axate pe dublarea eufemică, în mod esențial constituit pe dubla negație [88], explicarea genetică a motivului poetic prin recunoașterea unui anumit mod folcloric de a gîndi, valabil în marea poezie, lasă deschisă pătrunderea semnificației lui mai adînci, a esenței lui poetice, chiar cînd urmele mitice par a fi dispărut în jocul liber al imaginației, în spontaneitatea creatoare a mitului poetic. Din imaginile ce în ele însele cuprind o posibilă conotație a contrariilor, în acest joc poetic rezultă „inversul"

[87] Id., *ibid.*, p. 220.
[88] G. Durand, *op. cit.*, p. 232.

sau „negativul" în ceea ce poetul numește „tîlcul" a tot ce este *(Tîlcuri)*:

Tîlcul florilor nu-i rodul,
tîlcul morții nu e glodul.
Tîlcul flăcării nu-i fumul,
tîlcul vetrei nu e scrumul.
Tîlcul frunzei nu e umbra,
tîlcul toamnelor nu-i bruma,
dar al drumului e dorul,
tîlcul zărilor e norul,
jucăușul, călătorul.

Aceasta este metafora simbolică sau „deschisă", cuprinsă în procesul de eufemizare al „inversiunii" sensului afectiv al imaginilor. Poetul „demitizează", pe de o parte, simbolurile tradiționale, aparținînd fondului arhaic al folclorului, în schimb, pe de altă parte, „mitizează" sensurile proprii ale conceptelor în simboluri poetice din care putem reconstitui „urmele" sensului originar a simbolului mitic, într-un sistem dinamic de arhetipuri și scheme, numite structuri, în măsură să modifice cîmpul imaginarului la diferite straturi ale poeticului.

O schemă originară a simbolurilor *Centrului* și *Reversiunii* am putea fixa, în mitul poetic, într-un lanț izomorfic cuprinzînd diferitele straturi ale sensului poetic, de la mit la imagine coborînd.

Simbolurile Centrului	Simbolurile reversiunii
Dumnezeu	Diavol
paradisiac	luciferic
lumină	întuneric
cunoaștere	mister
ascensiune	coborîre

dialectica întoarcerii

Din schema celor două coloane se vede că Blaga și-a creat mitul poetic ca viziune a primei coloane, dar prin cea de a doua coloană, în opoziție cu prima ; deci : o dedublare și o inversiune care face din el un adevărat „creator de mituri". El, ca poet, a gîndit în *structurile arhetipale* ale mitului *sensuri noi* ale imaginilor, în care mitul nu este o *poveste* pentru explicarea unui anumit mit, și nici un simbol *sacral*, ci o structură a gîndirii *poetice*, care în *dialectica întoarcerii* tinde la restaurarea „stării primordiale" în *regimul imaginarului*.

În schema structurii antropologice a imaginarului, acesta este în poezia lui Blaga schimbul de „taine și revelări" ale omului ca universul, prin legendă și mit, prin convertirea „ispitei schismatice", a „eresului" folcloric în imagini poetice, cum singur recunoștea *(Biografie)* :

Închis în cercul aceleiași vetre
fac schimb de taine cu strămoșii,
norodul spălat de ape subt pietre.
Seara se-ntîmplă molcom s-ascult
în mine cum se tot revarsă
poveștile sîngelui uitat de mult.

Poveștile sîngelui, prin care poetul se va trage înapoi, în părinți, în legendă și mit, poartă „semnele" unei discrepanțe în „realitatea" sacrului, păstrînd, în schimb, pe acelea ale unei „tradiții invizibile", cum o va numi filosoful, o „matcă stilistică", „mănunchi secret de puteri ipostatice", puteri creatoare, magnifice ca în prima zi", mocnind neîntrerupt vie, într-un cosmos mitic românesc, „în stare binecuvîntată ca stratul mumelor" [89].

„Marea erezie" este deci, în „mitul viu" al poetului, *poezia* însăși. Prin procesul de „monumentalizare" a culturii folclorice într-o cultură majoră, opera lui Blaga asimilează un fond străvechi, mai mult decît tradiționalist, ca dimensiune spirituală majoră, într-un mit modern al poeziei, în măsură să asigure perspectiva ei universală, semn viu al prezenței poporului nostru în istoria universală.

[89] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 178.

GEOGRAFIA MITICĂ ȘI SPAȚIUL MIORITIC

SATUL MINUNILOR ȘI ZARIȘTEA COSMICĂ

Lucian Blaga spunea în una din primele lui cugetări : „Sînt rîuri cari își sapă alvia prin munți de var : ele trec prin sînul munților și ies din nou la iveală la depărtări considerabile ca rîuri mari. Cînd căutăm izvorul lucrurilor, pățim cam ce pățim cu rîurile acestea : tot mergem pe alvie în sus și credem că acolo e izvorul rîului, unde-l vedem ieșind din sînul muntelui... Dar izvorul e cu mult, cu mult mai departe..." [1]. Așa pățim și cu propria creație poetică a lui Blaga însuși, explicată prin mitul modern al poeziei, după filonul recunoscut în „noul stil", mergînd pe alvie în sus, spre simbolism și romantism, ca mișcări poetice la care ea a fost raportată. Dar adevăratul izvor îl mărturisea poetul însuși, nu mult după impunerea lui în literatura română, prin noutatea stilului său : „Adevăratul filon poetic nu l-am găsit decît la întoarcerea în țară, cînd pe deasupra crustei de studiu, formată la nemți, a inundat fondul băștinaș al ființei mele" [2].

Poetul a găsit fondul băștinaș al ființei lui în „legătura" cu „elementele mai primare ale fondului nostru poetic", *fondul mioritic* [3], în spiritul unei străvechi culturi folclorice, în concordanță cu atmosfera culturii europene la început de veac. Din acest punct de vedere vom privi în continuare orizonturile culturii folclorice românești, care, din „ordinea faptelor spirituale colective și inconștiente" ale matricii stilistice abisale va răzbate, în poezia lui Blaga, prin fenomenul numit de el

[1] L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, 1920, p. 8.
[2] I. Valerian, *De vorbă cu L. Blaga*, „Viața literară", 1926, I, nr. 21.
[3] Corespondență, în P. Drăghici, *Poezia lui L. Blaga*, Sibiu, 1930, p. 33.

al „personanței", din stratul de adîncime al „veșnicei Mume" în înalta atmosferă a monumentalizării stilului folcloric, într-o sinteză a modernismului cu tradiționalismul.

Într-o cultură folclorică, numită de filosof „minoră" prin punerea ei sub semnul vîrstei „tinereții", după „ordinea faptelor spirituale colective și inconștiente", stabilite prin matricea stilistică, fiecare ins reprezintă o „universalitate nediferențiată", creația ei fiind adaptată la orizonturile spațiale și temporale ale colectivității : „Viziunea despre spațiu, în cultura minoră, nu prea depășește, ca amploare, orizontul vizibil ; satul, așezarea, cătunul, e centrul lumii, iar lumea e vizibilă aproape în întregime dintr-un singur loc ; orizontul văzut se prelungește de-a dreptul în mitologie. Într-o cultură minoră viziunea despre timp nu prea depășește durata organică a unei vieți individuale ; dincolo de acest orizont timpul e oarecum suspendat sau ceva amorf" [4]. Sau, împreunîndu-se cele două dimensiuni, spațiul și timpul : „Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărei orizont nu mai există nimic. Aceasta este conștiința latentă a satului despre sine însuși" [5]. A trăi la sat „înseamnă a trăi în zarișle cosmică și în conștiința unui destin din veșnicie", căci „fiecare sat se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii, cum optic fiecare om se plasează pe sine deasemeni în centrul lumii" [6]. Satul românesc, pe care filosoful îl are în vedere în această descripție „ideală", reprezintă o „așezare situată și crescută organic într-o lume totală, care e prezentă în sufletul colectiv ca o viziune permanent afectivă și determinantă". Este „satul-idee", românesc, care se socotește pe sine însuși „centrul lumii", și care trăiește în orizonturi cosmice, „prelungindu-se în mit" [7].

Cu acesta sîntem în problema centrală a determinantelor stilistice abisale, ca matrice folclorică, în mitul poetic al lui L. Blaga. Poetul însuși consideră satul ca un „centru al lumii", într-un spațiu și un timp mitic *(Sufletul satului)* :

[4] L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, *Trilogia culturii*, ed. Fundațiilor, 1944, p. 353.

[5] Id., *ibid.*, p. 345.

[6] L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, Academia Română. Discursuri de recepțiune, 1937, reprodus în *Izvoade*, *Minerva*, 1979, p. 33—48.

[7] Id., *ibid.*

Eu cred că veșnicia s-a născut la sat.
Aici orice gînd e mai încet,
și inima-ți zvicnește mai rar,
ca și cum nu ți-ar bate în piept
ci adînc în pămînt undeva.

Este imaginea satului ca așezare crescută organic într-o lume totală, într-o experiență nediferențiată ca existență :

Aici se vindecă setea de mîntuire
. . . . . .
Sufletul satului fîlfîie pe lîngă noi,
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streșini de paie,
ca un joc de iezi pe morminte înalte.

Poezia aceasta anticipează teoria filosofului despre matricea folclorică a ordinii faptelor spirituale prin care cultura se monumentalizează într-un proces de maturizare spirituală pusă sub semnul „veșniciei satului", satul fiind considerat, ca păstrător al matricii stilistice, un itinerar îndelung pregătit pentru geniile creatoare de cultură majoră. Cum poezia lui Blaga însuși e o dovadă, în „noul stil" al „bărbăției" culturii europene, într-un expresionism propriu culturii folclorice arhaice.

Pentru acest mod de a trăi satul, poetul evocă unele scene ale copilăriei sale, o „experiență vie a lumii ca totalitate", adică o „experiență muiată în perspective dincolo de imediat și de sensibil". În geografia mitică a satului, ca simbioză între copilărie și sat, în orizonturile lumii se întîlnesc regiunile inferioare și cele superioare, ea fiind o poartă deschisă spre ceea ce se numește „conștiința unui destin emanat din veșnicie", sau „metafizica vie" a satului, adăpostită în sufletul copilului : «Localizam pe Dumnezeu în spațiul ritual de după iconostas, de unde îl presimțeam iradiind în lume. Nu era aceasta o poveste, ce ni s-a spus ca multe altele, ci o credință de neclintit. Făceam o tranșantă deosebire între „poveste-poveste" și „povestea adevărată". Topografia satului era plină de astfel de locuri mitologice. La fiecare pas perspectivele se adînceau și se înălțau. Tinda vecinului, totdeauna foarte întunecoasă, era fără doar și poate un loc în care, cel puțin din cînd în cînd, și mai ales duminica, se refugia diavolul [...] Tinda aceea, ungher simplu ca toate tindele, avea pentru noi ceva din aura neagră a infernului. Dar undeva lîngă sat mai era și un sorb ; convingerea noastră

era că acel noroi fără fund răspundea deadreptul în iad, de unde ieșeau și clăbuci. Trebuie să te transpui în sufletul unui copil, care stă tăcut în marginea sorbului și-și imaginează acea dimensiune „fără fund", ca să ghicești ce poate însemna pentru om o geografie mitologică. Satul întreg era cuibărit de fapt într-o geografie mitologică [...] Mitologia și metafizica alcătuiau pervazul natural și de la sine înțeles al satului»[8].

Prelungirea satului în mitologie și metafizică este recunoașterea unui univers mental al lumilor arhaice, care, cum spune M. Eliade: „a ajuns pînă în zilele noastre păstrat nu în chip dialectic în credințele explicite ale oamenilor, ci conservat în mituri, simboluri, obiceiuri, care, oricîte degradări ar fi suferit, au încă sensurile originare transparente"[9]. Și sensul originar pe care se întemeiază „universul mental" numit de Blaga „metafizica vie" a satului, este ceea ce M. Eliade explică prin „spațiul-plasă" ce leagă între ele lucrurile cele mai îndepărtate după legile gîndirii magice — „simpatie", „aflarea organică laolaltă", „analogia simbolică" etc.: «Actul magic, considerat în el însuși, ne înfățișează un asemenea „spațiu-plasă" și o asemenea „simpatie" care leagă, invizibil, între ele obiectele cele mai îndepărtate. Universul mental în care a fost formulat și experimentat un asemenea act magic, presupune „spațiul-plasă" și „simpatia"[10]».

În geografia mitică a satului românesc, care își va găsi expresie majoră în poezia lui Blaga, ca fond autohton al creației sale, acest spațiu este „satul minunilor", al cărui „stil" se realizează prin prisma structurilor autonome ale „copilăriei", înțelese și trăite ca o „vîrstă adoptivă" a poetului *(Satul minunilor)*:

Plin este satul de-aromele zeului
ca un cuib de mirosul sălbătăciunii.
Legi răsturnînd și vădite tipare
minunea țișnește ca macu-n secară.
Cocoși dunăreni își vestesc spre garduri
dumineca lungă și fără de seară.

Din „satul minunilor" poetul își amintește scene din anii copilăriei, ca „experiențe vii", care leagă cerul de pămînt și

[8] *Ibid.*, pp. 344—345.
[9] L. Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, 1943, pp. 19—20.
[10] Id., *ibid.*, p. 19

amestecă stihiile după o logică primară, într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine cu „întregul" lumii : «Eram vreo cinci băieți, toți cam de aceeași vîrstă ; stam în cerc, calmi, în mijlocul uliței, pe înserate. Nu mai știm în ce legătură s-a întîmplat ca unul să arunce întrebarea : „Cum o fi, cînd ești mort ?" Unul dintre noi a răspuns neîntîrziat, ca iluminat : „Mort trebuie să fie ca și viu. E așa că nici nu știi că ești mort. Noi bunăoară stăm aici în cerc și vorbim, dar poate că sîntem morți, numai că nu ne dăm seama"» [11]. Cu toată asigurarea poetului că n-a împodobit scena cu nici un detaliu imaginar, ea este izvorul meditației uneia din poeziile de mai tîrziu *(Gîndurile unui mort)* :

Gîndul meu și veșnicia seamănă
ca niște gemeni.
Ce lume se va zbate azi în valurile zilei ?
Ades un zgomot surd mă face să tresar.
Să fie pașii sprinteni ai iubitei mele,
sau e moartă și ea
de sute și de mii de ani ?
Să fie pașii mici și guralivi ai ei,
sau poate pe pămînt e toamnă
și niște fructe coapte-mi cad mustoase, grele,
pe mormînt
desprinse dintr-un pom, care-a crescut din mine ?

Ultima imagine are și ea un corespondent de sens în altă scenă a copilăriei, evocată de poet : «O fetiță, prietenă de joacă, se cățăra în prunii cimitirului, crescuți din morminte. Spunea sărind că vrea să vadă „ce gust au morții", și încerca prunele. Cînd mușca dintr-o prună amară, spunea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om rău. Cînd nimerea în alt pom o prună dulce, zicea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om bun» [12].

Iată experiențe vii, care fac o punte între viață și moarte, și care sînt cu neputință în altă parte decît în mediul înțeles și trăit ca o „lume a satului", cum spune filosoful, experiențe ce pun în joc sentimente și vedenii nealterate de nici un act al rațiunii, amestecînd stihiile după o logică primară, ce leagă totul în „întregul unei lumi". O logică pe care, ca „metafizică vie" a

[11] L. Blaga, *Elogiul* ..., loc. cit., p. 346.
[12] Id., *ibid.*, p. 346.

satului, o identificăm, după studiile filosofului, cu *ideea magicului*, mai mult trăită decît gîndită, solicitînd o echivalare a abstractului ca „întreg" cu conceptul de *putere* sau *substanță magică*, „scoasă de nicăieri, prezentă oriunde". Folclorul popoarelor, spune Blaga, conține o importantă comoară de experiențe acumulate, transmise sub veștmînt magic, și de aceea repudiate și confundate cu eresurile fără de temeiu. După cum există și alte credințe fără un real sîmbure de experiență în dosul cărora bănuim o imaginație prodigioasă [13]. Și amîndouă aceste categorii, indiferent cum le clasificăm după criteriul „valabilității" lor științifice, pot avea ascunse valențe poetice, prin funcția poetică a ideii magice. Acestea din urmă pot fi de două feluri : unele ce au la bază anumite *analogii*, fie fățișe, fie deghizate, după regula contiguității și a analogiei — ca de exemplu, copilul născut în zi mare are să fie om mare, sau „cînd curcubeul e mult roșu, poporul crede că va fi mult vin, cînd e verde mult, va fi mult grîu, cînd e albastru va fi multă secetă și moarte" ; și altele care nu cuprind nici o relație de termeni analogici — de exemplu „cînd se înroșesc norii la apusul soarelui, este vînt", sau „cînd luna are un cearcăn înprejur, este a ploaie" [14]. Amîndouă tipurile de credințe se găsesc, reluate, prin valențele lor poetice ascunse, în imagini poetice, ca structuri magice în poezia lui Blaga.

Din prima categorie : După logica primară a corespondențelor analogice se întîlnesc regiunile superioare cu cele inferioare, „asemănările" ne fiind simple comparații libere ci presupunînd, convențional într-un mit poetic, o putere sau o substanță magică, într-o „vrajă" sau un „cîntec" al firii, pe care numai omul satului, cu metafizica lui vie, o înțelegere *(Pluguri)* :

vino să-ți arăt brazdele veacului.
Pe dealuri, unde te-ntorci,
cu ciocuri înfipte-n ogor sănătos
sunt pluguri, pluguri, nenumărate pluguri :
mari paseri negre
ce-au coborît din cer pe pămînt.
Și să nu te sperii —
trebuie să te apropii de ele cîntînd.

[13] L. Blaga *Gîndire magică și religie, Trilogia valorilor*, p. 311.
[14] Id., *ibid.*, p. 314.

Din a doua categorie, a credințelor lipsite de bază analogică, chiar cea dată ca exemplu : relația dintre roșeața norilor și vînt, se recunoaște cu menținerea funcției magice a metaforei într-un tablou al înserării, în una din primele poezii *(Mugurii)* :

Un vînt de seară
aprins sărută cerul la apus
și-i scoate ruji de sînge pe obraji.

Personificarea vîntului, în imaginea poetului, nu se îndepărtează de gîndirea folclorică, întrucît în gîndirea magică, dacă nu se descoperă nici o corespondență analogică între roșeața norilor și vînt, se presupune acțiunea ocultă a puterii magice, „ca și cum" o „ființă" misterioasă, vîntul, personificat în imaginea poetului, ar pune în relație cele două fenomene.

În culturile arhaice gîndirea asociativă magică este substratul reprezentărilor mitice, logica gîndirii magice a „corespondențelor" fiind implicată în analogiile reprezentărilor mitologice, în care lumea invizibilă se întîlnește cu cea vizibilă, după o explicație primară a relației dintre fenomene. Recunoscîndu-și orizontul propriei sale creații poetice, Blaga arată cum se construiește un mit în mentalitatea populară, prin amplificarea impresiilor omului în raportarea lor intuitivă la un cosmos, țesute în urzelile imaginației. Poetul își amintește că în anii copilăriei intrase o dată în sat un cîne turbat : Faptul luase înfățișarea apocaliptică, nu numai în sufletul lui de copil, ci și al oamenilor din tot satul. O babă care spăla rana copilului mușcat de cîine, întreba : Vezi cățeii în rană ? Femeia vedea în rană niște căței care, după credința ei, aveau să crească în copil, el urmînd să turbeze mai tîrziu. Am asistat astfel la nașterea unui mit al turbării — spune poetul. Și comentariul filosofului : „Experiența inevitabilului și toată panica primară a omului, care se vede pierdut, și-a găsit întruchipare fulgerătoare în această viziune. Faptele și întîmplările se prelungesc pentru omul de la sat într-o imaginație mitică permanent disponibilă. Nimic mai promt decît reacțiunea mitică a săteanului. Ori, mitul implică totdeauna semnificații liminare și prin aceasta raporturile la întregul unei lumi" [15].

[15] L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, în *Izvoade*, Minerva, 1972, pp. 39—40.

Exemplul lui Blaga arată de fapt cum se poate naște un mit, ca explicație a unui act de magie curativă. Un act săvîrșit de o femeie care, spălînd rana copilului mușcat de cîine, acționează asupra boalei, nelăsînd să crească în el „căței" turbării, ca și cum gestul, în condiția practicii magice, are putere de a schimba o anumită stare a destinatarului ei, pe baza asemănării dintre imaginea cîinelui real și a celui imaginat în rana copilului, presupus în mod real ca transmițător posibil de boală ce ia forma animalului purtător al ei. De fapt, poetul însuși creează, și nu copilul, un mit al turbării pe această reprezentare imaginară a transmiterii puterii magice, pe care vrăjitoarea o scoate din trup prin puterea ei de a acționa asupra realului invizibil, ca putere sau substanță magică.

Adaptînd observațiile poetului despre nașterea mitului ca explicație a unui ritual magic, la o terminologie modernă cu privire la „genurile discursului", reținem o observație a lui Tzv. Todorov, întemeiată pe constatările etnologului M. Mauss : „Funcțiunea simbolismului nu este de a ne face să cunoaștem mai bine natura actului prezent — magia nu *este*, în acest sens, un mod de cunoaștere — ci de a îmblînzi, de a face familiar singularul și contigentul, atașîndu-l de o clasă de fapte bine ordonate : simbolismul are un rol de a pune în ordine materia percepută" [16]. O idee pe care Blaga o susținuse cu multă vreme înainte, în comparația magicului cu miticul, sub raportul comportării simbolice.

Magicul nu se confundă cu miticul, el nu este nici o variantă și nici un atribut al acestuia, spune filosoful, definindu-l în raport cu ideea propriului său sistem de gîndire. Față de magic, care este o prelungire a misterului, mitul este o încercare de convertire imaginară a misterului [17]. Gîndirea mitică, în cele mai multe din plăsmuirile sale, conține și un coeficient magic, fără a se confunda. Și exemplul : «În *Cartea Genezei* ni se spune că la început nu a fost decît un noian de ape, peste care plutea Duhul singur. Și Duhul a zis : „Să se facă lumină" — și s-a făcut lumină. Evocarea începuturilor, imaginea nesfîrșitului de apă și a Duhului divin plutind peste adîncuri, sunt fără îndoială elemente *mitice*; dar porunca inițială : „să se facă lumină", și puterea atribuită cuvîntului, datorită căreia lumina s-a făcut, sunt elemente *magice*» [18].

[16] Tzv. Todorov, *Les Genres du discours*, Ed. du Seuil, 1978, p. 278.
[17] L. Blaga, *Gîndire magică și religie*, *Trilogia valorilor*, p. 203.
[18] Id., *ibid.*, p. 208.

Disocierea vom menține-o, avînd în vedere stratul de adîncime al imaginii folclorice, și în mitul poetic al lui Blaga. În una din primele poezii *(Lumina)*:

Nimicul zăcea-n agonie,
cînd singur plutea-n întuneric și dat-a
un semn Nepătrunsul:
„Să fie lumină!"

Mitul biblic, cu elementul magic al *creațiunii lumii* prin puterea *Cuvîntului* permite, în mitul poetic, o substituire a imaginii, echivalentă substituirii *divinului* cu *umanul*, printr-o reciprocitate magică între nivelurile cosmice, „ca și cum" o substanță reală se transmite, într-o formă misterioasă, din unul în celălalt:

Lumina, ce-o simt năvălindu-mi
în piept cînd te văd — minunato,
e poate că ultimul strop
din lumina creată în ziua dintîi.

Dar într-un astfel de mit poetic al Genezei, prin corespondențele dintre regiunile superioare și cele inferioare, și „pămîntul" este purtătorul aceleiași puteri magice, în „tăcerea" poetului, ca ispită eretică „pămînteașcă" *(Pămîntul)*:

și pe sub gîi ți-am auzit
a inimei bătaie zgomotoasă.
Pămîntul răspundea.

Și „tăcerea" poetului, prin puterea magică a Nepătrunsului, ca „Mister", pe care mitul încearcă să-l convertească într-o „imagine", este astfel o funcție magică a „Cuvîntului", în mitul poetic.

Blaga, ca filosof, menționează în miturile arhaice ideea magicului înțeleasă ca relație între diferitele niveluri cosmice, ale cărei urme sînt vizibile în unele sisteme filosofice. Cosmologia metafizică a lui Platon se bazează pe un raport analogic între cer și pămînt, între spiritul ceresc al „ideilor perfecte" și fenomenele terestre. Gradul corespondențelor între cer și pămînt nu este străin de ideea influențelor „magice" dintre cer și pămînt, deși ideile sau modelele cerești nu stîrnesc pe cele magică și nici nu înrîuresc în chip ocult lucrurile acestei lumi, făcute de Demiurg, după modelul ideilor, dintr-un material disponibil. Dar dată fiind influența mitologiilor orientale asupra

filosofului grec, este de presupus că el a adoptat cu multă iscusință mitologia corespondențelor, eliminînd din ea influența magică între spațiul ceresc al ideilor perfecte și fenomenele terestre. Presupunerea este confirmată de dezvoltarea ulterioară a concepției platonice : ea recade, sub influența interpretărilor gnostice, la mitologia corespondențelor „oculte" dintre cer și pămînt, într-o istorie lungă, ce va ajunge în secolul al XIX-lea la doctrina lui Svedenborg, un fel de mitologie vizionară care vorbește clar despre corespondentele concrete, legate prin efluvii magice, între nivelurile cosmice [19].

Mitul corespunde acestei reprezentări simbolice infinite, menținut în structura liricii moderne ca viziune a „întregului" lumii, interior reconstituit în simbolismul poeziei, bazată pe „corespondențele" secrete ale nivelurilor cosmice, pe ideea magică a „analogiilor universale", într-un mit poetic întreținut filosofic începînd cu idealismul magic al lui Novalis. În structura liricii moderne simbolul nu mai este semnul participării la o realitate imediată, cum era în „practica" magică, ci al cufundării într-un „mister", ca o cale deschisă spre o realitate „ultimă", în care aspectele concrete, particulare, ale lumii se contopesc într-o unitate reconstituită ca „întreg" în sensibilitatea poetului, în baza unei „analogii" universale. Structura vom recunoaște-o și în poezia lui Blaga, ca o moștenire mai întîi din fondul autohton al folclorului, pe care el îl elogiază în „metafizica vie" a satului românesc, cu prelungiri în folclorul universal, mai ales oriental, ca izvor principal al mitologiilor vizionare din care se întreține mitul modern al poeziei.

Blaga îl cita pe Platon, ca filosof, pentru iscusința adoptării mitologiei corespondențelor prin eliminarea influenței magice între nivelurile cosmice. Dar și Blaga însuși dovedește aceeași iscusință, mai întîi ca poet și apoi ca filosof, în elaborarea unui sistem de gîndire bazat pe ideea de „mister". Citäm din mărturisirile filosofului un exemplu de „comparație" poetică a lumii, în structura mitică a imaginii, avînd ca ultim resort ideea magicului : „Îmi amintesc foarte bine cum ieșeam cîteodată seara în ogradă. În beznă zăream dintr-odată Calea laptelui și stelele, ca ciorchinii grei și mari, coborîte pînă aproape de acoperișele de paie. Priveliștea era copleșitoare ; sub impresia ei trăiam în credința că într-adevăr noaptea stele coboară pînă aproape în sat, participînd într-un fel la viața

[19] *Ibid.*, pp. 211—213.

oamenilor și ascultîndu-le răsuflarea în somn“ [20]. Este o „vedenie“ din anii copilăriei, nealterată de nici un act al rațiunii sau de vreo cosmologie acceptată de-a gata, și care, din experiența vie a satului românesc, intra în experiența poetului cu pronunțat simț al totalității nediferențiate a lumii *(Stelelor)* :

C-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuinți
în mine
mă-nchin luminii voastre stelelor,
și flăcări de-adorare
îmi ard în ochi, ca niște candele de jertfă.
Fiori, ce vin din țara voastră, îmi sărută
cu buze reci de ghiață trupul.

Nici o relație magică „ocultă“ nu există între lumina *stelelor* și *ochii* în care ele ard în „flăcări de adorare“, și nici între *fiorii* ce vin din țara stelelor și *trupul* ce simte în el „o mare de îndemnuri și oarbe năzuințI“, dar în zaristea cosmică a experienței lumii ca „totalitate“, în perfectă afinitate cu modul existențial al satului în care poetul avea, în anii copilăriei, „vedenia“ corespondențelor cerului cu pămîntul, surprindem ca substrat al imaginii poetice un „complex magic“ ce lasă să se înțeleagă că un fel de relație „misterioasă“ se țese între cer și pămînt. Astfel rămîn deschise întrebările omului asupra „misterului“ existenței, corespunzător gîndului poetului de a-l revela într-un avînt al sufletului :

Un singur gînd mi-e rază și putere :
o stelelor nici voi n-aveți
în drumul vostru nici o țintă,
dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea !

Multe alte poezii pot fi reconstituite în acest fel, în structura mitică a imaginii, din viziunea cosmică a fondului folcloric autohton, în poezia lui Blaga, după o regulă pe care el însuși a teoretizat-o în studiul lui despre gîndirea magică : incontestabila asemănare a pretinsei sarcini magice cu legile asociației reprezentărilor. Cu precizarea filosofului, esențială pentru poezie : „Cînd vorbim despre legi ale asociației reprezentărilor, știm precis că *reprezentările* psihice sunt momente care urmează acestor legi, iar nu *lucrurile* reprezentate. Cînd vorbim despre comportările *sarcinei magice*, nu e vorba însă, de loc, de domeniul ideal sau de subiectul psihic, ci de o putere, sub-

[20] L. Blaga, *Geneza metaforei, Trilogia culturii*, p. 347.

stanță sau obiecte considerate ca factori în ordinea realului obiectiv“ [21].

Continuînd ideea, spunem că poezia este de domeniul ideal și psihic, nu de domeniul lucrurilor între care acționează substanța magică ; de aceea, în poezie gîndirea atribuie sarcinii magice o valoare simbolică, după regulile care, potrivit experienței lăuntrice, sînt active în ordinea psihologică a reprezentărilor ca atare. În poezia populară avem modelul originar al acestei legi a asociației prin corespondența „magică“ dintre fenomenele naturii și sentimentele omului, ca în acest cîntec de dor [22] :

Ierburile sînt cosite,
Doririle-s învrăjbite.
Ierburile sînt tăiate,
Dorurile sînt legate.

Și „forța“ iubirii „legate“ se exprimă în folclor prin aceeași asociație a reprezentărilor, în baza corespondenței analogice :

Mîndruțo, mult îți duc dorul,
Cum duce vîntul pe norul.
Norul se mai risipește,
Dorul de tine-mi tot crește.
După nor iar vine soare,
Dor de tini-mi-i tot mai tare.

În poezia lui Blaga aceeași este asociația reprezentărilor magice, extinsă însă la o viziune cosmică, în care lumea vizibilă este pusă în relație cu una invizibilă, ca și cum o corespondență directă ar înrîuri în chip ocult puterea sentimentului *(Nu-mi presimți ?)* :

Nu-mi presimți tu nebunia cînd auzi
cum murmură viața-n mine
ca un izvor
năvalnic într-o peșteră răsunătoare ?

Nu-mi presimți văpaia cînd în brațe
îmi tremuri ca un picur
de rouă-nbrățișat
de raze de lumină ?

[21] L. Blaga, *Gîndire magică și religie, Trilogia valorilor*, p. 305.
[22] *Folclor din Transilvania*, II, E.P.L., 1962, p. 70—72.

Așadar universul întreg *acționează* după legile analogiei, care ne conduc spre legile asociației reprezentărilor, ca o viziune mitică, într-un mit poetic al unității lumii, reconstituită în experiența ei ca totalitate a existenței :

Nu-mi presimți iubirea cînd privesc
cu patimă-n prăpastia din tine
și-ți zic :
O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu
mai mare !?

Structura magică a imaginarului constă așadar în „deschiderea" analogiilor universale într-o lume a „configurațiilor" construite în imaginație prin corespondențele analogice ale unor realități vii, totalizatoare, după relația dintre „parte" și „tot", ca și cum o singură „realitate" ar da lumii o unitate în semnificația ontologică a mitului, dedusă din conștiința satului că el este „centrul lumii", ca „sat al minunilor", cufundat într-un „strat al Mumelor", neistovit în geneza interioară a gîndirii poetice. Cum urmează a se vedea și din *poezia mitului*, în final, prin funcțiile metaforei.

SPAȚIUL ORIGINAR ȘI PERSPECTIVA SOFIANICĂ

În geografia mitică a satului, așa cum L. Blaga o înțelegea, „metafizica vie" nu este o concepție filosofică metafizică, în sensul propriu al cuvîntului, ci un mod de a gîndi experiența lumii, ce ține de mentalitatea societăților tradiționale. Explicată de etnologi ca un decalaj între ontologie și realitate, ea e urmarea rupturii cu orizontul imediat și transcenderea în inima lucrurilor, într-un spațiu „originar", printr-o cucerire geografică a puterii magice care, după logica primară a omului arhaic, creează orizontul transcendent al ancorării lui în realitatea absolută [23]. Comentariul lui G. Gusdorf nu constată altceva decît ce spunea cu multă vreme înainte L. Blaga în teoria lui despre „metafizica vie" a satului românesc. Și care în mitul poetului însuși, prin această matrice stilistică, este gîndit ca o realitate „vie", în unitatea ascunsă a lumii, prin „contiguitatea"

[23] G. Gusdorf, *Mythe et métaphisique*, p. 47—59.

ca funcție a metaforei magice, ce dă senzația „prezenței" materiale a lui Dumnezeu în lucruri *(Umbra lui Dumnezeu)*:

Umbra lui Dumnezeu e tot ce vezi,
ce-n spațiu se desparte și s-adună,
pămînt e ea, și prund și undă,
un drum cu călătorul dimpreună,
fîntînă-adăpostind o lună.
Umbra lui Dumnezeu e mai virtoasă în lumină,
mai grea ca alte umbre. Și nu-ți scapă.
Și poți s-o strîngi sub chip de holdă și grădină.
Și poți s-o bei în chip de apă.

„Umbra" lui Dumnezeu e spațiul „originar", în care toate se despart și se adună: în pămînt, în prund și undă, în rodul cîmpului, în apa din fîntînă. Este așadar o „densitate" a lucrurilor în unitatea originară a lumii, reprezentată în gîndirea omului arhaic prin funcțiunea ontologică a mitului.

Vorbind de geneza miturilor, A. Krappe spune că: „Bolta cerească fără îndoială că a oferit omului o bază solidă pentru primele sale speculații metafizice; ea este locuința lui dumnezeu-tatăl, proiectarea în infinit a personalității omului însuși. Bolta cerească este cu toate acestea mai mult: ea este ecranul pe care se desfășoară, noapte și zi, fenomenele, fie regulate, fie neregulate suscitînd o mulțime de întrebări, povești explicative, la atîtea mituri" [24]. Pentru astfel de speculații metafizice, L. Blaga citează cîteva din legendele despre facerea lumii, din culegerea lui T. Pamfile, *Povestea lumii de demult*. Una din ele dă *cerului* sensul de *cort*: „Cică la început cînd a făcut Dumnezeu cerul și pămîntul s-a brodit de a făcut pămîntul mai mare decît cerul și nu încăpea pămîntul sub cortul cerului. Și marginile pămîntului stînd afară de cortul cerului, nu mai vedea nici soarele, nici picătură de ploaie sau fulg de zăpadă" [25]. Semantismul *cer — cort — acoperemînt*, are corespondență în miturile biblice, în troparele riturilor pentru înmormîntare, implicînd sensul de mîntuire în „lumea drepților". Sens preluat și în textele laice ale cronicarilor. La Radu Greceanu: „Să o odihnească în corturile drepților, la vecinică împărăție" [26]. Sau la M. Eminescu: „Domnul îndurărilor să-i îngăduie intrarea

[24] A. Krappe, *La genèse des mythes*, Payot, 1938, p. 81.
[25] L. Blaga, *Gîndire magică și religie*, *Trilogia valorilor*, p. 74.
[26] Radu Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brîncoveanu Voievod*, Ed. Academiei R.S.R., 1970, p. 127.

în corturilor celor drepți"[27]. La L. Blaga „cortul cerului", adică „acoperemîntul", este „straşina veşniciei", sub care omul obsedat de eshatologic îşi consumă durata, hrănit de tainele lumii *(Dar munții — unde-s ?)*:

Din straşina *curat-a veşniciei*
cad clipele ca picurii de ploaie.

Deci întreaga imagine, avînd ca simbol central „muntele" credinței, se construieşte în sensurile mitului arhaic, după corespondențele : cer-cort, cu „straşina" din care „picurii de ploaie" cad, printr-o coborîre a veşniciei în întrebările omului privind puterile mîntuitoare ale credinței, ivite din *tăria* credinței.

Iar întrebările suscitate de ecranul bolții cereşti sînt cele de care poetul îşi aminteşte într-o scenă specifică pentru resorturile cognitive ale gîndirii mitice, în lumea satului copilăriei : Umblînd odată pe uliță cu ochii în sus, a băgat de seamă că cerul mergea tot cu el, zenitul se învîrtea din loc, ținîndu-se neîntrerupt deasupra lui. Ca să-l pună la încercare, s-a sfătuit cu un prieten al său, ca unul să o ia pe uliță în sus şi altul în jos, şi dacă cerul va merge cu ei va trebui să crape, putîndu-se vedea atunci ce se ascunde în el. Şi mirarea a fost că cerul mergea cu amîndoi, neîntrerupt[28]. Un substrat magic este vizibil în această presupunere a „corespondenței" dintre cer şi privirea copilului, după mentalitatea satului arhaic, şi ea este „vestea" păstrată de poetul din anii „minunilor", pe drumurile de mai tîrziu ale vieții *(Vestea cea bună)*:

Printre lucruri cînd umblăm, pe-aproape sau departe,
cerul, singur cu tăria sa albastră,
ne urmează pretutindeni în viață şi în moarte.
Da, zenitul e mereu deasupra noastră !

Gîndit într-o relație magică la vîrsta copilăriei, cerul ce se mişcă din loc, ținîndu-se neîntrerupt deasupra celui ce îi încearcă marginile, se va dezvălui în intuiția poetică a „totului" ca un simbol al „centrului" existenței. Drumul spre „centru", simbolizat prin „zenit", rămîne vizibil pe bolta cerului, în miturile pentru explicarea fenomenelor cereşti. După unele credințe populare, bolta cerului, avînd margini sau poale, are şi un mijloc sau o *inimă*, pe sub care nu-i bine să meargă omul,

[27] M. Eminescu, în *Articole şi traduceri*, Ed. Minerva, 1974, I, p. 54.
[28] L. Blaga, *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, p. 26—27.

căci pe acel loc numai dracilor le e sortit să umble [29]. Aceasta este o interdicție magică în actul cunoașterii transcendentului, pusă sub semnul „drăcescului". În filosofia lui Blaga cerul ce se mișcă din loc, ascunzînd vederii ce se află în „inima" lui, corespunde „cunoașterii luciferice", ca revelare a „orizontului misterului" prin „cenzura transcendentă" [30]. O viziune anticipată de simbolul poetic. Omul așteaptă să se întunece cerul, pentru a pătrunde cu vederea ceea ce nici soarele nu vede: „minunile întunericului" *(„Mi-aștept amurgul"):*

În bolta înstelată-mi scald privirea —
și știu că cu port
în suflet stele multe, multe
și căi lactee,
minunile-ntunericului,
Dar nu le văd,
am prea mult soare-n mine
de aceea nu le văd.

În mitologiile arhaice soarele era „ochiul lumii", pentru că el vede tot, nimic nu-i rămîne ascunc. Astfel și l-au închipuit și poeții antichității, Ovidiu numindu-l „oculus mundi" iar tragicii greci făcînd din el un răzbunător al morții și descoperitor al crimei [31]. Într-un mit modern al poeziei, mai apropiat de viziunea „dionysiacă" decît cea „apollinică", dacă poetul zice că nu vede „minunile întunericului" pentru că are în el prea mult soare, transcenderea în „inima" lucrurilor este o potențare a „misterului", el poartă în suflet stelele nopții și „căi lactee", în care își scaldă privirea pe „drumurile" cunoașterii. Și de aceea așteptarea amurgului înlocuiește lumina strălucitoare a soarelui cu lumina misterioasă a lunii.

În credințele populare cerul nu face parte din „lume", din „pămînt", adică din „lumea de sub soare", ci își are lumea lui, fiindu-i podoabe soarele, luna și stelele [32]. În folclorul universal mitologia lunară a fost mai veche decît cea solară, nu numai pentru că oferea oamenilor un spectacol mai variat în explicarea lumii, dar mai ales pentru că, în acest spectacol, luna era asociată cu zeitățile pămîntene, numită în miturile vegetației „Doamna ierburilor", reprezentînd principiul fertilității vege-

[29] Tudor Pamfile, *Cerul și podoabele lui*, p. 3.
[30] L. Blaga, *Cunoașterea luciferică. Trilogia cunoașterii*, p. 211.
[31] A. Krappe, *op. cit.*, p. 89.
[32] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 1—10.

tale și animale, cu un cuvînt principiul vieții, de unde și identificarea, la unele popoare, a Pămîntului cu Luna [33]. Și în folclorul românesc se crede că nevasta lui Dumnezeu, adică a Cerului, este Luna, asociată fiind de aceea în riturile agrare sau în anumite practici pentru alungarea dușmanilor omului. Uneori luna e numită și „lumină", după credința că ea este un corp ceresc, ca și soarele și stelele, făcute odată cu cerul ca să lumineze pămîntul pe timpul nopții. Și folcloristul constată : Tainica vrajă a unei nopți înstelate, în care văpaia lunii înecă cuprinsul, a răscolit sufletul poporului nostru într-o măsură mare, de unde și frecvența simbolului în poezia de dragoste :

Cine n-are dor pe vale
Nu știi luna cînd răsare
Și noaptea cîtu-i de mare[34].

În același simbolism lunar, de străveche semnificație folclorică, își lămurește sensul și revelarea „misterului" în poezia lui Blaga, pentru că încă din prima poezie „misterul lumii" nu este simbolizat prin lumina solară, care împrăștie întunericul, ci de lumina lunară, care mărește taina nopții. Numai că la poetul mitului modern imaginea primește o rezonanță mai mare prin integrarea simbolului într-un act de revelare înțeles nu ca o atenuare, ci ca permanentizare și potențare a „misterului" existenței *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)* :

și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister
și tot ce-i nențeles
se schimbă-n nențelesuri și mai mari
sub ochii mei —

Lumina lunii va fi astfel, în anticiparea teoriei filosofice, simbolul cunoașterii „censurate", al cărei obiectiv este misterul ce se revelează „ascunzîndu-se", transformînd nențelesul, ca și razele lunii ce măresc taina nopții, în „nențelesuri și mai mari". Iar lumina soarelui va fi numai „jinduită", într-o aparentă cunoaștere paradisiacă, în care cerul este „seninul" sau „albas-

[33] A. Krappe, *op. cit.*, p. 100—101.
[34] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 58.

trul", sub a cărui boltă prezența omului angajează începuturile lumii, ca în legendele cosmogonice ale folclorului românesc *(Cîntec su stele)*:

Cu alesături de aur
timpul curge prin albastru.
Jinduiesc la cîte-un astru
răsărit ca o ispită
peste-amurgul meu de-o clipă,
peste basmul în risipă.
Curge timpul prin înalturi,
astru poartă lîngă astru,
răzbunîndu-mă albastru.
Visul, aur prins în palme
ca nisipurile-n ape,
ca nisipurile-n ape
trebuie să-l las să-mi scape.

Visul „de aur", în cunoașterea paradisiacă a luminii soarelui, îi scapă ca nisipurile în apă, pentru că poetului nu „albastrul" cerului îi deschide drumul spre timpul ce curge „prin înalturi", ci lumina misterioasă a lunii, în cunoașterea luciferică a sporirii misterului.

Identificat cu Timpul, în anumite texte vedice și upanișadice, soarele era conceput ca nemișcat pe bolta cerului la „zenit", adică în Centrul lumii, dar imaginea mitică a zenitului, care în gîndirea arhaică era Vîrful lumii și totodată Centrul prin excelență, punctul infinit prin care trece Axul lumii [35], nu este străină nici de imaginea mitică a lunii, tocmai pentru că în miturile arhaice ale naturii și vegetației „curgerea timpului prin înalturi", cum se exprimă poetul, este în dependență directă de mișcarea lunii pe bolta cerului. Ceea ce îi părea poetului, în anii copilăriei, că e o învîrtire pe loc a zenitului, în imaginea cerului ce merge împreună cu el, regîndit mitic în imaginea spațiului originar va fi o viziune ciclică a vieții cosmice și umane, ca în străvechile mituri lunare viziunea eternei reînceperi a vieții *(Fetița mea își vede țara)*:

Frunza-i alta-n lume nouă.
Fluturi, om, poveste, rouă,
Zarea albă-n cerc fierbinte,
șerpii prin amurguri sfinte —

[35] M. Eliade, *Images et symboles*, p. 97—98.

tu te miri cum toate, toate
altfel sunt. Ah cum se poate ?
Numai luna, rea ori bună,
ți se pare — aceeași lună.

Luna e *aceeași* în mișcarea ce schimbă totul în viața naturii și a oamenilor, pentru că poetul avea sentimentul „unității" lumii, în prelungirile cosmice ale „satului minunilor", care se simte în conștiința lui un centru stabil al lumii, în mișcarea ei. Este o viziune mitică, pentru că nuanța de profund mister corespunde acestui sentiment, de vreme ce gîndirii mitice, după concepția filosofului. îi este proprie cunoașterea „luciferică", al cărei obiect este misterul, pe de o parte *arătat* prin semnele sale, și pe de altă parte *ascuns* după semnele sale [36].

„Organicitatea" universului poeziei lui Blaga, explicată ca ideație poetică prin sentimentul unității cosmice, a fost definită de exegeții ei fie ca o moștenire arhaică, necreștină, dintr-un păgînism mitic viguros : „sănătatea vitală pe care orice teorie a trupului magic o acordă principial cosmosului" [37], fie ca un „creștinism cosmizat", ceea ce e același lucru ; „sentimentul suveranei economii structurale a lumii", a lumii ce ființează în eternitate, într-o echivalare a cerului cu pămîntul, restituindu-se astfel pămîntului o demnitate de destin, într-o universală transparență cosmică, dominantă pentru poet : „Căci atunci cînd Blaga vede un obiect, îl vede de fapt prin prisma participării la întregul cosmos, de aceea îi apare semnificat și luminat prin general. Pămîntul capătă ceva din rangul unui azur concentrat, în măsura în care despre cerul însuși se poate spune că e un pămînt diafan" [38].

În studiile sale de filosofia culturii Blaga explicase în ce fel intuiția identității existenței lucrărilor, în „centrul" lumii, am spune a „contrariilor" în „unul", recunoscută de el în mentalitatea arhaică a satului românesc, corespunde unei viziuni cosmice într-o supremă intimitate a omului cu „totalul" existenței. Terminologia vrea să denumească un fenomen de cultură folclorică, în afara oricărei accepții religioase, pentru a identifica un anumit „stil" al culturii tradiționale a popoarelor sud-est europene, din care, istoric, și poporul român face parte, în spiritualitatea lui. După părerea filosofului, „organicitatea" universului este rezultatul asimilării „organicului" în același

[36] L. Blaga, *Censura transcedentă*, *Trilogia cunoașterii*, p. 387.
[37] C. Fântăneru, *Poezia lui L. Blaga și gîndirea mitică*, p. 50—51
[38] V. Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească*, p. 50—51.

grad cu „transcendentul", manifestat ca „metafizică vie" a satului, nu în misionarism pentru biserică, unica salvatoare, ca în catolicism, și nici în efortul pentru căutarea unei doctrine pure, ca în protestantism, ci mai mult ca sugerare a unei atmosfere în „viziunea transcendentului care coboară". Mult mai cuprinzătoare decît credințele dogmatice, această întîlnire a cerului cu pămîntul, vizibilă în imaginația populară, este numită „sofianicul", o categorie stilistică abisală, expresie a unui anumit sentiment al spațiului [39]. În perspectiva „sofianicului", ca exprimare a sentimentului unui raport posibil între transcendență și lumea concretă, „lumina" cerului este materializarea gîndului metafizic al „transcendentului care coboară", întruchipat arhitectural în stilul bizantin al Sfintei Sofia : „Intrînd într-o biserică bizantină te impresionează, în obscuritatea spațiului închis, fășiile de lumină, care țîșnesc prin ferestrele tăiate sus pe baza cupolei, fășii de lumină care le poți tăia cu spada. E aici parcă o lumină neterestră, care se arată învadind de sus în jos lăcașul, o lumină de materialitate mai pronunțată decît a luminii omniprezente a zilei [...] emanațiile de lumină potențiată, culese ca într-un vas, de o biserică bizantină, duc gîndul la lumina originară făcută de Dumnezeu cu întîiul său cuvînt" [40].

În geografia mitică a spațiului mioritic, lumina „întețită", de care vorbește filosoful în definirea sofianicului, este drumul spre „inima" cerului, pe care, în credința populară, îi este interzis omului să umble. Cu alte cuvinte, transcendentul care coboară sanctifică natura nu „revelînd" divinitatea, ci „ascunzînd-o" în imaginile mitice ale „Centrului Lumii". Sau, cum spune filosoful, prin censura transcendentă aplicată actului revelator de categoriile organicului, peisajul, ca receptacol al unui sentiment, este un „spațiu matrice" al categoriilor stilistice care cenzurează transcendent revelația misterului cosmic, ceea ce înseamnă o situare în „misterul" ca atare prin cunoașterea „luciferică", o „disimulare" metafizică a lui.

Iar „metafizica vie" a satului, cum numea filosoful conștiința mitică, este cea care dă sens universului, întrucît natura, totodată supranatură, „dezvăluie" lumea în „totalitatea" ei, „încifrîndu-o" în simboluri care astfel fac din modelul mitic o „imagine a lumii". În viziunea „totului" lumea este privită în întoarcerea ei spre „originar", spre „primordial", așa cum mi-

[39] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, *Trilogia culturii*, pp. 215—240.
[40] Id., *ibid.*, pp. 212—213.

turile o revelau în gîndirea omului arhaic, într-o contopire a regnurilor, o unificare a cosmosului, prin care pămîntul este limita de jos a cerului, după cum cerul este limita de sus a pămîntului. Urmarea este „pitorescul" naturii, înțeleasă ea însăși ca o vastă frescă revelatoare : «Misterul divinității e închipuit ca un ce „ascuns", care pentru a se putea „arăta" are nevoie de haină, de aparențe. Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme și culori. Orice lucru e o manifestare a divinității. Divinitatea nici nu se putea manifesta altfel decît prin lucruri, prin forme, prin detalii concrete, prin pitoresc. Dumnezeu își impune pitorescul ca un mod de a se arăta. Pitorescul e deci revelație. Cu cît pitorescul e mai divers și mai intens, cu atît plenitudinea revelației e socotită mai neștirbită» [41]. În această viziune a revelației prin pitoresc, filosoful recunoaște o urmă a cultului pentru „pămîntesc", în reprezentări mitologice ce convertesc în imagine poetică ispita schismatică, sancționată de doctrina religioasă, ca în aceste credințe reținute de el pentru frumusețea imaginii poetice : În Bucovina se crede că femeia care vrea să se facă frumoasă trebuie să se spele cu apă din care bea curcubeul ; și tot așa se crede că nu e bine a vărsa mazărea pe jos, căci boabele de mazăre ar fi lacrimile Maicii Domnului [42]. Miturile „fragmentare", conținute în aceste eresuri folclorice ale poporului nostru, se „încheie" în imaginația poetică a lui Blaga, în icoana cosmică a „spațiului mioritic".

Teoria sofianicului e limitată sub raportul bazei ei filosofice prin ideea inconștientului ca matrice stilistică în funcția de cenzură transcendentă a revelației divine, dar ea demonstrează cum în imaginația poetică folclorică matricea stilistică răzbate în spiritul unei anumite înclinații a sufletului popular pentru categoriile organicului, adică viață, pămînt, fire, într-o viziune cosmică, după care lumea este restabilită în starea ei originară într-o natură creată de Dumnezeu, sanctificată în taina comunicării ei cu Dumnezeu. Este viziunea teoretizată de Blaga ca perspectivă sofianică în spațiul mioritic, o viziune a naturii sanctificată în spiritul „eresului" folcloric.

Mitologia sofianică e definitorie pentru structura mitică a spațiului mioritic, în viziunea căruia „piciorul de plai, grădina de rai", este închipuirea „lumii de dincolo" chiar „pe pămînt", după cum în miturile străvechi ale umanității cerul era „mate-

[41] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, *Trilogia culturii*, p. 267.
[42] Id., *ibid.*, p. 263.

rializat" într-o revărsare a sacrului în lume, o lume imaginată ca un paradis ceresc de abia mai tîrziu, în istoria religiilor, sub influența astrologiei chaldeene, transmisă prin iudaism și creștinismului. O mitologie sofianică schița filosoful și în studiile sale despre gîndirea magică și religie, citînd o colindă în care Dumnezeu „coboară tot pe scări de lumînări, c-un veșmînt pîn-la pămînt". E îmbinarea transcendentului care coboară cu puterea magică, în credința că în anumite zile „se deschide cerul" și se revarsă din el un torent de har magic peste făpturile de jos [43] :

Ian ieșiți voi mari boieri
Florile-s dalbe de măr,
De vedeți pe Dumnezeu.
Cum coboară de frumos,
De frumos, de cuvios,
Tot pe scări de lumînări
C-un veșmînt pîn-la pămînt.
Dar în spate și în piept
Scrisă-i luna și lumina
Și soarele cu razele
Iar din tîmple-n umeri
Scrișt sunt doi luceferi,
Iar din jos de mînecele
Scrise-s stele mărunțele.

Imaginea e o dovadă pentru filosof că ideea magicului se încadrează într-o mitologie sofianică, precum și în alte imagini ale „cerului care se deschide", pentru a se revărsa un torent de har magic peste creaturile de jos, de unde și concluzia : „Ideea magicului dobîndește așadar o trăsătură stilistică, uneori, dar aceasta nu atît prin sine, cît prin mitologia sau viziunile cu care se încheagă într-un întreg, solidar, ca un ulcior fără fisură" [44].

Cîteva imagini din mitologia populară, ca viziuni fundamentale sofianice, comentate de filosof, își vor găsi corespondența și în creația lirică a poetului.

Legenda despre „pămîntul transparent", la care se referă filosoful pentru exemplificarea „sofianismului", se găsește în folclorul românesc : „Dintr-un început pămîntul era străveziu ca stecla, tot ce era întrînsul se vedea. Dar cînd l-a omorît Cain pe Abel și l-a ascuns în pămînt, el l-a acoperit ba cu crengi,

[43] L. Blaga, *Gîndirea magică și religie*, *Trilogia ideilor*, p. 291.
[44] Id., *ibid.*, pp. 191—193.

ba cu buruene, dar toate erau de geaba, că tot se vedea. Dumnezeu a văzut păcatele omului și din ceasul acela a făcut ca pământul să fie întunecat“ [45]. Este și ideea unei poezii a lui Blaga dezvoltată în spiritul aceleiași concepții folclorice (*A fost cîndva pămîntul străveziu*):

A fost cîndva pămîntul nostru străveziu,
ca apele de munte-n toate ale sale,
în sine îngăduind izvodul clar și viu.
S-a-ntunecat apoi, lăuntric, ca de-o jale,
de bezne tari ce-n nici un grai nu se descriu.
Aceasta-a fost cînd o sălbatecă risipă
de frumuseți prilej dădu întîia oară
păcatului să-și facă pe subt arbori cale ?
Nu pot să știu ce-a fost prin vremi, odinioară,
știu doar ce văd : subt pasul tău, pe unde treci
sau stai ,pămîntul înc-odată, pentr-o clipă,
cu morții săi zîmbind, se face străveziu.
Ca-n ape fără prunduri fabuloase, reci,
arzînd se văd minuni — prin lutul purpuriu.

Mitul lui Cain și Abel, absurd ca fapt istoric, cum Conciliul din Trent hotăra [46], dacă e acceptat numai pentru ideea morală a sancționării odiosului fratricid, la Blaga are sensul revenirii pămîntului la starea sa originară, străvezie, prin presimțirea clipei care, în condiția pămîntească a omului, a fost explicată de mitul biblic ca o cădere în „păcat“, păcatul primilor oameni. În forma de religiozitate pe care folcloriștii au numit-o „creștinismul cosmic“, imaginea pămîntului străveziu, asemeni cleștarului, nu vrea să exprime doar o mîntuire a omului în spirit creștin, ci a întregii naturi, cu care aceasta este în schimb de taine și revelări, într-un mit poetic, opus mitului biblic al „căderii“ în păcat.

În aceeași perspectivă sofianică este explicată de Blaga legenda „cerului megieș“, care spune că la început cerul era foarte aproape de pămînt, de puteai să-l ajungi c-o zvîrlitură de piatră, și că Dumnezeu l-a ridicat după ce l-au murdărit oamenii cu răutatea lor. Legenda se găsește de asemenei în folclorul românesc, consemnată în multe variante [47]. În imaginea

[45] Elena Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, I, p. 157.
[46] E. Ferrière, *Les Mythes de la Bible*, pp. 109—112.
[47] T. Pamfile, *Cerul și podoabele lui*, p. 36.

poeziei „cerul megieș" are același sens al apropierii omului de un cer revelator de taine, dar nu în ideea creștină a distanțării omului de Dumnezeu, ci în viziunea sofianică a asimilării organicului în grad cu transcendentul *(În marea trecere)*:

Soarele-n zenit ține cîntarul zilei.
Cerul se dăruiește apelor de jos

Iar stele cerului *(Pleiada)*:

Vînt le iscă, vînt le duce,
cineva le pune-n cruce.
Vînt le-aprinde, vînt le stinge,
mi le-aruncă-n gînd și-n sînge.

Imaginea e o poetică „slujbă a vîntului", într-o mitologie potrivită cu fondul folclorului românesc. Pentru că, am zice cu filosoful: „lumea purtînd din veac pecetea unei rînduieli sofianice, nu se putea ca țăranul să nu găsească un rost chiar și unui lucru în aparență așa de fără rost cum e vîntul" [48]. Să mai citățm o legendă după care paianjenul, ca întrupare a principiului răului, a căutat odată să împiedice lumina soarelui să ajungă pe pămînt, țesîndu-și pînza în văzduh. Atunci Dumnezeu a scornit vîntul și l-a trimis să rupă păienjenișul [49]. Deci însușirile vîntului sînt binefăcătoare și numai întîmplarea face ca el să aducă nenorociri. După alte credințe, vîntul e cel mai bun om din lume, de aceea nu trebuie să fie blestămat și nici să se răstească nimeni cu cuțitul în vînt, că se împlîntă în trupul lui, care nu se vede, dar este ființă omenească; toată lumea știe că ziua e vîntul, iar noaptea se preface în femeie [50].

Prin fondul folcloric autohton, în poezia lui Blaga se menține ideea că vîntul vine în ajutorul omului, dar motivul îl reia poetul într-o formă ce îi dă semnificația unui mit integral al naturii: „Slujba vîntului" nu numai că e completarea unei cosmogonii, ci e o cosmogonie în miniatură, un „eres", ca un comentar asupra intervenției vîntului în actul generator al lumii, identificat cu puterea de zămislire a naturii, adevărată „minune" pentru credincioșii în puterea creatoare a divinității *(Bunăvestire pentru floarea mărului)*:

[48] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 107.
[49] E. Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, pp. 396—397.
[50] T. Pamfile, *Văzduhul*, pp. 22—26.

Bucură-te floare ca ghiocul
și dumirește-te !
Nu trebuie fiecare
să știm cine-aduce și-mprăștie focul.
Dar vezi, arhanghel sunt iar tu ești floare,
și dacă-ntrebi, nu pot să tac
și să mă string în cingătoare.
Cine-l aduce, caldul, cutremurul ? Iată
acesta e Vîntul, nimenea altul. E Vîntul,
nevăzutul voevod
fără trup, fără mîni,
al acestor săptămîni.

„Bunavestire" extinsă la întreaga fire, prin „slujba vîntului", dătătoare de rod, presupune o naștere a divinității din puterea zămislitoare a naturii, confundată cu aceasta în motivul arborele-femeie, din bocete și colinde trecut în folclorul profan [51]. De aceea, în arta populară tiparul plastic al „pomului vieții" apare și în cusăturile religioase ce înfățișează Vestirea Mariei, în care vasul cu flori, o altă formă a pomului vieții, este o dovadă a persistenței străvechilor credințe pătrunse și în iconografia creștină [52]. Acest fond este deci redescoperit în imaginea poetică a „fertilității" în „Bunavestire" a lui Blaga.

Cu mitul astfel poetizat se înrudește și viziunea mitologică a „grîului cristoforic", interpretată tot în sensul sofianicului, în credința că boabele de grîu, privite mai de aproape, întipăresc în ele fața lui Christos, după cum un aer de ritual păgîn presupune și credința, din unele texte laice ale colindelor, că „grîul ar fi făcut din trupul lui Christos" iar „vinul din sîngele lui Christos". În credințele poporului român trupul lui Christos este făcut din grîu, după cum omul este făcut din lut, și pe unde merge Christos, prin putere magică, grîu se face, de aceea grîul e cea dintîi pîne, mai mare peste toate pînile [53]. Viziunea se extinde și la porumb, în altă credință : „Să nu prefaci mămăligă de multe ori, că găsești vine de sînge prin ea. Îi păcat să arzi trupul lui Dumnezeu de multe ori" [54]. Ca și în credința populară, în „Bunavestire" nu e vorba de creștinizarea unui motiv păgîn, ci de păgînizarea unui motiv creștin, împinsă pînă

[51] O. Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, Ed. Minerva, 1979, p. 24.
[52] Paul Petrescu, *„Pomul vieții" în arta populară din România*, „Studii și cercetări de istoria artei", I, 1961, p. 47.
[53] E. Niculiță-Voronca, *op. cit.*, pp. 131—132.
[54] A. Gorovei. *Credințe și superstiții ale poporului român*, p. 174.

la semnificația unui mit integral al naturii, ceea ce pentru poet va însemna eliberarea mitului de funcția lui străveche religioasă și investirea lui cu o funcție poetică.

La toate exemplele date de filosof pentru perspectiva sofianicului, cu evidente corespondențe în poezia lui, am putea conclude că revelația divinului în categoriile organicului, ca urmare a asimilării acestuia în grad cu transcendentul, face din „lumea de dincolo" o imagine poetică a solidarității omului cu ritmurile cosmice. Motivul este central în folclorul oriental precreștin, atacat violent de profeții Vechiului Testament și greu tolerat de biserică ulterior, păstrat însă în inima vieții religioase creștine a populațiilor rurale, mai ales ale Europei Sud-Estului, în al căror „creștinism cosmic" natura nu este lumea „păcatului" ci opera lui Dumnezeu, și de aceea Christos și Biserica sînt simboluri cosmice, iar tainele bisericești sanctifică nu numai omul, ci și natura [55]. Este de fapt o „erezie" această lărgire a eschatologiei umane pentru a cuprinde și regnul vegetal, păstrată ca străvechi „eres" și în poezia populară românească în imaginea pămîntului ce devine cer. Blaga citează un astfel de motiv sacral păgînizat, ca o dovadă a sublimării unei anumite ispite schismatice în planul imaginației legendare și poetice [56]:

Foie verde grîu mărunt,
Cîte flori sînt pe pămînt,
Toate merg la jurămînt;
Numai spicul grîului
Și cu lemnul Domnului
Zboară-n naltul cerului,
Stau în poarta raiului
Și judecă florile,
Unde li-s miroasele.

Deci, în geografia mitică a spațiului mioritic, cerul, ca limită de sus a pămîntului, este „pervazul natural și de la sine înțeles" al satului, spre zarișteа cosmică, fixată pe axul zenitului pretutindeni, în viață și în moarte, cum își amintește poetul *(Din copilăria mea)*:

Cînd mă trînteam în pajiște pe spate
cu ochii către bolta în senin,
mă închipuiam întins cu foalele pe cer,
lin
răzimat pe coate.

[55] M. Eliade, *Aspects de mythe*, pp. 209—211.
[56] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, *Trilogia culturii*, p. 246.

Iar Calea Lactee, numită „Crîngul Cerului" sau „Briul Cerului", este în folclorul românesc echivalentul ceresc al unui drum localizat într-o geografie pămîntească, după cum la popoarele vechi era arhetipul ceresc al unor fluvii pămîntești. Pe acest drum umblă „Carul de pe cer", și unde au căzut paiele din el au răsărit stelele. Este un „Drum al Robilor", numit și „Calea Rătăcită", pentru că a fost făcut de Dumnezeu spre a arăta celor întorși din robie calea spre țara lor. Și se mai zice că robii pămîntului sîntem toți noi, care vom merge la judecata de apoi pe această cale [57]. În „patria" poetului, configurată în viziunea mitică a satului românesc, „brîul luminos" al cerului este simbolul împărăției „fericiților", ce se întinde adînc în beznă, „între amintire și speranță" *(Oraș în noapte)*:

Calea-Laptelui e-n vale
mai aproape decît ieri,
cînd era deasupra noastră
pretutindeni, nicăieri.

Ca spațiu mitic, în care omul își descifrează sensul integral al ființei sale în lume, în schimbul de „taine și revelări" cu totalul existenței, Calea Lactee este „scrisă" pe bolta cerului, ca o linie a vieții în palma omului, deci ca un destin în împlinirea ființei lui prin situarea în orizontul misterului și pentru revelare *(Hotar)*:

Calea lactee abia ghicită se pierde
scrisă în noapte fierbinte și calmă,
ca linia vieții runic săpată
într-o imensă zăbavnică palmă.
Pașnic ca untdelemnul cel veșnic
se scurge sub bolți Aheronul.

„Brîul cerului" sau Calea lactee este în mitul poetului un „hotar" al bolților pe sub care se scurge Aheronul, rîul pe care, în mitul grecesc, sufletul morților neîngrijiți după rînduiala riturilor de înmormîntare trebuie să-l treacă, pentru a intra în Infern. O limită de netrecut așadar, simbol mitic care pentru filosofia poetului va fi o „cenzură transcendentă" a categoriilor abisale, într-o cunoaștere „luciferică", în care organicul, pămîn-

[57] T. Pamfile, *Cerul și podoabele lui*, p. 1—10.

tescul, deşi aparţine „vremelniciei", este asimilat în grad cu transcendentul:

Acum ah, de trecere cine va ncepe cîntarea ?
Acum ah, negrele ape cui îi dau tonul ?

Cîntarea de „trecere", ce pentru trecătorul „hotarului" începe din apele negre, nu înseamnă o identificare a „minunilor întunerecului" cu o cunoaştere cenzurată în mod „absolut", cu o „minus-cunoaştere", ci cu o cunoaştere în „criza" obiectului, în care censura abisală a categoriilor organicului dă misterului înţelesul pătrunderii în „inima" lucrurilor, după vechile rînduieli ale satului, ce se simte pe sine însuşi un centru al lumii. Într-o perspectivă sofianică dorul transcendenţei se tălmăceşte în semnele vremii şi ale zodiilor, cum se destănuieşte poetului *(Am înţeles păcatul ce apasă peste casa mea)*:

Sîngele meu vreau să curgă pe scocurile lumii
să-nvîrtă roţile
în mori cereşti,

Sunt tremur de fericire:
ziua întreagă deasupra mea
puterile păsăreşti au arătat în triunghiuri
spre ţinte luminoase.

Împrumutînd terminologia lui G. Durand[58], putem spune că în această cunoaştere „perspectiva sofianicului" este un simbol al „inversării", în schimbarea de regim a imaginarului: cerul nocturn, asimilat cu cerul de jos, este o reconstituire a cerului diurn, asimilat cu cerul de sus. Sau, ca să rămînem la poezie: „inversarea" ca schimbare a imaginarului face ca în cerul nocturn, pentru reconstituirea cerului diurn, a cerului de sus, coborît în cel de jos, să se recunoască ceea ce este mai „pămîntesc" în om. Metafora are forma unei „ghicitori" *(Cerul)*:

„Ştii ce fac acuma
Îngerii din cer ?... Ca fluturii de noapte
Zboară-n gol şi-n întuneric,
Căci tot cerul s-a coborît în mine..."

Din această inversiune sofianică dorul transcendenţei se tălmăceşte în semnele vremii şi ale zodiilor, după o lege dialectică a

[58] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p 245.

luminii și a întunericului, confirmată de o însemnare postumă a poetului : „Mai există și o altă lumină. O lumină care necurmat luminează, și pretutindeni. O lumină care, trecînd prin noi, nu îngăduie niciodată umbrei să se nască“ [59].

Lumina care luminează pretutindeni, trecînd prin noi, este pentru L. Blaga cea văzută de el în anii copilăriei pe întinsul bolții cerești, în punctul „zenitului“, pe Axa Lumii, redescoperită la vîrsta poeziei în *Vestea cea bună*, pe care simbolurile poetice o anunță : Zenitul e mereu deasupra noastră, în viață și în moarte. Zenitul corespunde deci unui anumit mod al omului de a încerca „înălțimile“, unui sentiment al ontologicului, trăit însă, „printre lucruri cînd umblăm, pe aproape sau departe“, într-un sentiment al solidarității omului cu ritmurile cosmice, într-o stare interioară crescută firesc în mijlocul unui orizont cu totul particular, pe care poetul îl redescoperea ca un „spațiu al sufletului“, în stilul creației folclorice românești : *spațiul mioritic*, cu care el însuși se identifică în structurile abisale ale propriei lui poezii.

LUMINA DE AUR ȘI CURȚILE DORULUI

După primele volume de versuri, Blaga răspundea unuia din primii săi comentatori : „Nu m-am ocupat de loc cu folclorul. Asemănările dintre acesta și creațiile mele sînt pe temei de înrudire inconștientă [. . .]. E *fondul mioritic* pe care-l purtăm în sînge“ [60]. *Poezia mitului* este această viziune mioritică, transpusă în imagini poetice structurate în „stilul“ creației folclorice românești, în măsura în care „mioriticul“ denumește poetic o anumită comunicare a omului cu lumea, proprie limbajului mitic, care este simbolul folcloric.

Este ceea ce filosoful va teoretiza mai tîrziu prin „spațiul mioritic“, un orizont al inconștientului care, prin fenomenul numit de el „personanță“, răzbește din „matricea stilistică“ în conștiință. „Spațiul mioritic“ se configurează, ca orizont interior, într-un sentiment al spațiului, dintr-o stare afectivă, crescută firesc și cosmic în mijlocul unui peisaj cu totul particular : plaiul, adică un plan înalt, deschis, pe coamă verde de munte,

[59] „România literară“, 1970, nr. 38.
[60] Cf. P. Drăghici, *Poezia lui L. Blaga*, Sibiu, 1930, p. 33.

scurs molcom în vale. Cîntecul doinei tîlmăcește mai bine acest orizont : „Fără îndoială că și în doină găsim un asemenea orizont părtaș la accente sufletești : se exprimă în ea melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duioșia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborîșul, înălțările și scufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfîrșit“ [61].

Cu acest orizont spațial, spune filosoful, se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele sale adîncimi și despre el păstrăm undeva în inimă o vagă amintire paradisiacă :

Pe-un picior de plai,
pe-o gură de rai...

Acest spațiu matrice, *spațiul mioritic*, înalt și indefinit ondulat, se desprinde din linia interioară a doinei și din duhul baladelor noastre, cît și dintr-un anumit sentiment al destinului care, simbolic vorbind, este plaiul. Spațiul mioritic face parte integrantă din ființa ciobanului român, moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumusețe cu extazul nunții :

Soarele și luna
mi-au ținut cununa.

Întrepătruns cu orizontul mioritic, sufletul călător sub zodii își simte drumul suind și coborînd, ca sub îndemnul și ritmul unei eterne și cosmice doine, de care i se pare că ascultă orice mers [62].

Numind printr-o metaforă mioritică — „picior de plai — gură de rai“ — sentimentul destinului încuibat subteran în sufletul românesc, Blaga recunoaște că „ne găsim pe un teren al nuanțelor, al atmosferei, al inefabilului și inponderabilului“ [63]. În sprijinul terminologiei filosofului, bazată pe simbolurile spațiale corespunzătoare unui anumit sentiment al vieții într-un

[61] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, *Trilogia culturii*, p. 167.
[62] Id., *ibid.*, p. 169.
[63] *Ibid.*

spațiu ondulat, să citățm, totuși, și un cîntec, ca episod introductiv al *Mioriței*, text cules de C. Brăiloiu *(Cîntece)* [64] :

Verde brazi de munte,
Pe dealuri mărunte,
Cu plaiuri tăcute,
De vînturi suflate
Și de ploi udate,
Suie și coboară
Trei turme de oi...

Dar nu teoria filosofului ne va interesa aici, ci reconstituirea „fondului mioritic" în poezia lui, ca mit poetic. Pentru aceasta vom avea în vedere mai întîi orizontul exterior al culturii folclorice, în care se alcătuiește *Miorița*, și apoi „mioriticul" ca orizont interior ce răzbate din matricea stilistică arhetipală în structura mitului modern al poeziei lui.

Spațiul mioritic, ca spațiu matrice înzestrat cu accentele specifice ale unui sentiment al destinului, este în viața pastorească a poporului român *plaiul transhumanței*, al drumurilor de la munte la mare și de la mare la munte, în ciclurile anotimpurilor, ale morții și reînvierii naturii, într-un peisaj care, receptat printr-un anume sentiment al spațiului în rituri și credințe arhaice, constituie un strat de adîncime al culturii folclorice, personant în epica și lirica populară, incluzînd și străvechea poezie rituală a colindelor. În analiza acestui strat al „cîntecului Mioarei", studiul folcloristului O. Buhociu [65] demonstrează în ce fel produsul artistic major nu iese din aria pastorească în care a fost creat. Substratul arhaic îl duce pe folclorist la relația dintre „judecata păcurarilor" și „confreria de feciori", care explică circulația de *colind* a cîntecului în Transilvania, un colind din categoria celor precreștine, numai adaptate la sărbătorile Crăciunului prin suprapunerea Solstițiului de iarnă și a Kalendelor lui Ianuarie cu Nașterea lui Isus, al cărui cult religios va asimila și el multe elemente mitologice solare și agrare. La romani Saturnaliile erau sărbătorile solstițiului de iarnă, cînd soarele trece de la scăderea la creșterea luminii, așadar într-un moment de așteptare a noului, o dată cu schimbarea naturii, dar, prin analogie, și în viața comunității.

[64] Cf. O. Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile și viața pastorească*, Ed. Minerva, 1979, pp. 394—448.
[65] O. Buhociu, *op. cit.*, pp. 394—448.

Într-o veche tradiție romanică a folclorului românesc, în sărbătorile de iarnă intrarea în anul ce vine se face prin organizarea tinerilor pentru o trecere în altă categorie în ierarhia socială, ca o „renaștere", prezentată sărbătorește prin obiceiul colindatului, care constituie elementul practic principal al „confreriilor de feciori" [66]. Timpul schimbării naturii este „vestit" de colindătorii pregătiți, în confrerie, pentru noua vîrstă, ce trebuie să fie căsătoria. Colindul amintește urmele acestui ritual de „trecere", dar păstrează și amintirea Saturnaliilor romane, colindătorii fiind „uspăciorii" stăpînului lor, „domnul bun", care-i dăruiește cu colaci de grîu și bani. La „curțile" stăpînului „porțile se vor deschide și mesele se vor întinde" pentru „junii buni", și ele sînt așezate „mai presus pe lîngă cer", la „luncile soarelui", „spre munții cei mari".

În colindul mioarei se regăsește „lumina de aur", „feeria auroasă", solară, a „luminii de zori", generală colindei transilvane, cum constată folcloristul citat : „O constantă a întregii poezii orale păstorești, colinde, epică, lirică, este *culoarea de aur*, ce-i constituie fondul și-i este stimul creator... Știrea generală pe care o aduc colindele e *răsăritul soarelui*, anunțat de *ziori*, ce prefigurează Anul Nou, adică întregul an ce vine. Dacă în sat predomină creșterea vitelor, îndeosebi oieritul, *lumina de aur* e indicată simbolic prin cirezi de vaci, herghelii de cai și turme de oi, uneori este vorba și de care de grîu [67]. În colindele păstorești „lumina de aur" ce emană din turme, cirezi și herghelii, la pornirea lor spre meleagurile deschise de transhumanță, îi aureolează și pe păstori : în fruntea oilor se văd berbeci tineri cu două sau patru coarne răsucite care „aur varsă", după cum lîna „argintește" sau este și ea „de aur", ca zorile sau răsăritul soarelui ; uneori coarnele au în vîrf „diamante", iar lumina de aur o au și coamele „în aur poleite" ale cailor, „mari văpăi lăsînd". Și comentează folcloristul : „Credințele privind coarnele, lîna, părul, pielea, blana, culorile animalelor, exprimate stilistic, creează acea atmosferă de fecunditate, prosperitate, avuție, care e comparată cu ziorile și răsăritul soarelui" [68]. Atmosferă pe care o *creează* și colindătorii de Moș Ajun, în aceleași imagini ale „luminii de aur", de unde și suprapunerea simbolurilor ritualice. „Lumina de aur" a turme-

[66] O. Buhociu, *op. cit.*, pp. 45—50.
[67] Id., *ibid.*, p. 275.
[68] *Ibid.*, p. 330.

lor este o prelungire pămîntească a luminii soarelui, al cărui răsărit îl anunță colindătorii, la „curțile" iluminate ale gazdelor :

Sculați, gazde, nu dormiți,
Că nu-i vremea de dormit,
Că-i vremea de-mpodobit
Cu aur și cu argint [69].

„Curțile" sînt luminate dinlăuntru pentru că sînt ale „soarelui" :

Zorile-s dalbe !
Ce curți îs de-acestea curți,
D-așa-nalte și-mpănate
Pe dinluntru zugrăvite,
Cu var alb îs văruite,
Cu postav acoperite ?

Florile-s dalbe !
La luncile soarelui,
Grele ploi că au ploiatu,
De luncile s-au spălatu,
Roșu soare a răsăritu,
De luncile-or înfloritu [70].

Cum constată folcloristul citat, într-o imagine a „transcendentului care coboară", cum ar fi spus Blaga, „muntele văzut din vale apare ca o personificare a cerului albastru, iar țarcul oilor, cearcănul lunii" [71] :

În vîrșei de munte
Staol le era
Cest cercuț de lună

sau :

Cel cearcăn de lună
Strungă să le-ajungă,
Cea-i rază de soare
Staur la mulsoare

Acest *fond mioritic*, în orizontul exterior al satului românesc, îl reconstituim așadar prin simbolul arhaic al „luminii de

[69] *La luncile soarelui*, E.P.L., 1964, p. 55.
[70] Id., *ibid.*, p. 167.
[71] *Ibid.*, p. 274.

aur", ca plan arhetipal în mitul poetic al lui Blaga. Poetul însuși dă un sens experienței trăite ce leagă cerul de pămînt prin simbolul mioritic al „luminii de aur" *(Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea)*:

Dă-mi mîna ta trecătorule, și tu care mergi,
și tu care vii.
Toate turmele pămîntului au aureole sfinte
peste capetele lor.

„Aureolele sfinte" peste capetele turmelor nu sînt decît „văpaia" luminii de aur, ce crește ca un nor aprins din turmele de oi, în imaginea — mumă căreia în păstorie îi corespund muntele și oile.

La un „poet al luminii", cum a fost recunoscut Blaga odată cu primul său ciclu, după alte cîteva ce însemnau un drum spre sensurile ascunse ale „misterului", volumul *La Curțile dorului* a fost apreciat, la apariția lui, ca o „nouă vîrstă" a poetului, deschisă spre o „nouă lumină", așadar drept un moment de răscruce în evoluția poeziei lui. Simbolul rămîne însă specific „spațiului mioritic".

„Curțile" dorului, cu sensul de „palat", este din aceeași arie semantică cu „cort", cu sensul de „cer", în „cortul cerului". *Cort*, din grecescul *kórte*, iar acesta din latinescul *cohors*, deci dublet al lui *curte*, e unul din puținii termeni militari de origine bizantină pătrunși pînă în Ardeal, împrumutat în ungurescul *kort* cu sensul de „umbrelă" și „șatră țigănească" [72]. În imagine poetică nu este deci fără corespondență semantică „șatră", sau „cort", cu „cortul cerului". În poezia lui Blaga, în ciclul *Lauda somnului* „cortul — cer" este un simbol al prăbușirii bolții în „cerul de jos" *(Fum căzut)*:

Cu mișcări oprite ades
văd bolți *prăbușite în apă.*
Din frunzele satului ies
ca dintr-o biblică șatră.

Cu ciclul *La curțile dorului* se redeschid zorile, într-un mit poetic în care „dorul" corespunde unui sentiment cosmic, în concordanță cu fondul mioritic al viziunii poetului. În studiul despre „spațiul mioritic" ca orizont interior filosoful spunea că

[72] D. A., vol. C, 1940.

„dorul e socotit cînd ca stare sufletească învîrtoșată, ca o ipostazie, cînd ca o putere impersonală, care devastează și subjugă, cînd ca o vrajă ce se mută, cînd ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firii, ca un alter ego, ca o emanație material-sufletească a individului. Cîntărețul tratează dorul în consecință : i se închină sau se luptă cu el, îl transmite sau îl primește, îl macină ca pe o materie, îl seamănă ca pe o plantă“ [73]. Toată această tratare presupune, ca relație existențială, „ideea magicului“, în metaforele cu funcție magică, prin care „ipostazarea“ dorului ia forma cosmică a unei puteri impersonale, ce ține de stilul trăirii reale, propriu creației poporului nostru, prin ceea ce poetul însuși numește „ipostază românească a existenții umane“ [74].

Imaginile poeziei populare confirmă studiul filosofului. Într-o doină ardelenească „dorul“ este „ipostazat“ ca o emanație material-sufletească, „localizat“ deci întocmai ca o substanță magică invizibilă [75] :

La porțile dorului
La muntele somnului...

Sau, dintr-o altă culegere, un cîntec de dor, un tablou mai apropiat de al poeziei lui Blaga [76].

L-am căutat în lumea toată.
L-am căutat și l-am aflat
La mijlocul codrului,
La curțile dorului.

Dorul este localizat undeva, în înălțimile cerului [77] :

Pîn' la naltul cerului,
N-am o scară să mă sui,
Să iau cheia raiului,
Să dau drumul dorului.
Numa-n raiul cel din cer,
Că aicea stau să pier.

[73] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 172.
[74] Id., *ibid.*, p. 176.
[75] Ov. Papadima, *O viziune românească a lumii*, Ed. „Bucovina“, 1941, p. 27.
[76] *Folclor din Transilvania*, E.P.L., 1962, p. 56.
[77] Id., *ibid.*, p. 123.

Și de aici, din această localizare, vine și gîndul de a deschide „curțile dorului“ [78] :

Sus în slava cerului,
Să dau drumul dorului,
Pe fața pămîntului.

La Blaga ipostazarea dorului ia o dimensiune cosmică : „Curțile dorului“ este o obiectivare ipostatică a unui sentiment al spațiului, care identifică „dorul“ cu limita de sus a pămîntului, cu „cerul“, în imaginea mioritică a „luminii de aur“. Nu s-a observat încă pînă acum că poezia *La Curțile dorului*, prin structura folclorică a simbolului poetic, din fondul mioritic privit, este un *colind*, adică o *urare*, care în prima secțiune readuce atmosfera pe care o creează și colindătorii de Moș Ajun, în lumina de aur, a răsăritului soarelui, ce îi aureolează și pe cei ce aduc „vestea“ împărtășirii din noua lumină :

Prin vegherile noastre — site de in —
vremea se cerne, și-o pulbere albă
pe tîmple s-așează. Aurorele încă
se mai aprind, și-așteptăm. Așteptăm
o singură oră să ne-npărtășim
din verde imperiu, din raiul sorin...

Este, așadar, un colind „de bătrîni“ practicat în unele sate tradiționale, pulberea albă așezîndu-se pe tîmplele „colindătorilor“ ce așteaptă să se împărtășească din „raiul sorin“, cu „aurorele“ ce încă se mai aprind.

Cîntecele zorilor dintr-un ancestral mit al „Aurorei“ sînt bocete, din care își trag originea colindele de „zăurit“, sau de „ziori“, care țin de credința în răsărire, în creștere, în viitor [79]. În colindele de tineri se spune că odată cu răsăritul soarelui, simbolic în condiția originară a „anului nou“, tînărul aparținînd confreriei este transformat în răsărit de soare, ca o putere ce se desfășoară în lumină. Pentru poetul „Curților dorului“, „vegherile noastre“ sînt „așteptările“ în vremea care, printr-o „țesătură“ a destinului, integrează viața omului într-un nou ciclu, pe care creșterea luminii îl vestește, „noul“ viu așteptat de colindători.

[78] *Ibid.*, p. 136.
[79] O. Buhociu, *op. cit.*, p. 36.

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI
L I T E R A

„Vegherile", ca „site de in" prin care „vremea se cerne", amintesc de „priveghiu", în ceremonialul „plîngerii", al cîntecului zorilor care se zicea în satul tradițional de obicei înainte de răsăritul soarelui, în răstimpul celor trei zile cît stă mortul în casă. În riturile arhaice românești, cîntările zorilor aveau rostul susținerii ritualice a integrării mortului în ciclurile universului, cu soarele ce răsare și asfințește, în eternitate, într-o lume care, deși „dincolo" e ca și cea de aici, numai că e fără „dor", fără compasiune, rece : dorul rămîne celor în viață, ca să nu-i uite pe cei morți [80]. Iar „verdele imperiu" este imperiul *bradului* dintre cele două lumi, arborele axă a lumii, sau coloană între cer și pămînt și care apare și la nuntă și la înmormîntare. Arbore al cărui profil mitic este, după folcloristul citat, la români cel mai vechi, în riturile arhaice românești privitoare la rolul Zorilor, al Aurorei, al căror element dominant este soarele, stihia focului și a luminii, După credințele incluse în riturile de trecere, cînd sufletul omului ajunge la ultimul tărîm al lumii, acesta apare ca un copac al dimineții eterne, întinzîndu-și ramurile ca să-l ia din lumea „cu dor" și să-l treacă dincolo, în lumea „fără dor", sau în „raiul sorin", cum îi spune poetul.

Ca în Saturnaliile romane moștenite în ceremonialul colindelor în sărbătorile de iarnă, colindătorii sînt „oaspeții" stăpînului ; acesta le primește „vestirea", iar atmosfera este creată de aceeași lumină de aur din colindele păstorești, în viziunea mioritică a „revărsării" luminii ; sau cum ar spune filosoful : o „perspectivă sofianică" a ridicării vremelniciei în același grad cu transcendența, „curțile" dorului fiind „imperiul" sorin, o „feerie auroasă" a luminii de zori, specifică epicii orale păstorești :

Cu linguri de lemn zăbovim lîngă blide
lungi zile pierduți și străini.
Oaspeți suntem în tinda noii lumini
la curțile dorului. Cu cerul vecini.

Lumina de aur aureolează pe colindătorii care așteaptă aurorele ce preced lumina solară. Pluralul folosit de poet : „vegherile *noastre*", „cu linguri de lemn *zăbovim, pierduți* și *străini*", păstrează din structura folclorică vestirea în *cete* sau *confrerii*, în ceremonialul colindatului.

[80] Id., *ibid.*, p. 17—18.

În unele colinde feciorul, prin ritual aparținînd confreriei, mijlocește cucerirea femeii, și prin aceasta ieșirea din adolescență. În cetele de colindători din Transilvania un *steag* [81], este purtat tot timpul urării, „steagul" numind totodată „jocul" ca formă rituală de investire a tinerelor fete cu o nouă calitate, într-o nouă „vîrstă". Aceleași semnificație o are steagul și în viziunea mioritică a mitului poetic :

Așteptăm să vedem prin columne de aur
Evul de foc cu steaguri păsind,
și fiicele noastre ieșind
să pună pe frunțile porților laur.

În miturile cosmogonice incluse în colindele de început de an, *noul* așteptat de colindători implică credința în deschiderea cerului, ca să se vadă focul *măestru* de sus, ca și deschiderea pămîntului, unde se vede focul ce arde în săbii — elemente ce pot constitui fundamentul unei culturi carpato-dunărene și al unei antropologii românești. *Roata de foc* sau *uralia*, de la echinocțiu, în aceleași ținuturi era un rit solar, simbol al victoriei luminii. Credințele facerii lumii se spun odată cu cele ale morții și dispariției ei, cînd focul terestru ce arde amestecat cu apa se va uni cu cel din cer." Credințe preluate de *noul* viu, de generațiile tinere ce intră acum în viața casnică, domestică, în organizația feciorească de colindători [82].

În colindul lui Blaga „columnele de aur", în „feeria" „luminii de aur" prin care se văd păsind steagurile „evului de foc", raportate la riturile tradiționale de „trecere" sînt simboluri revelatoare ale Centrului lumii, aceleași cu arborele sau coloana cerului, arborele fiind realizat în formă de „stîlp" la mormintele tinerilor, avînd deasupra fixată o pasăre numită „pasărea sufletului" [83]. Iar *jocul* sau „steagul" tinerilor motivează sensul simbolic al „înscenării" unei nunți în ritualul înmormîntării, în viziunea folclorică a „spațiului mioritic", integrată în colindele „trecerii" ce trebuiau să fie pentru ei căsătoria. Într-o metaforă a ritului de trecere „columnele de aur" sînt un „centru axial al lumii", prin „lumina de aur" putîndu-se identifica în ele „vestirea cea bună" a colindătorilor, cu sensul de împlinire ontologică, de ridicare a vremelniciei în grad cu transcendența, în „Curțile dorului", pentru poet o ipostazare cosmică a dorului,

[81] O. Buhociu, *op. cit.*, p. 63.
[82] Id., *ibid.*, p. 49—50.
[83] *Ibid.*, p. 30.

în stilul liricii noastre populare. Dar nunta mioritică nu e lipsită la el de încărcătura afectivă a „tristeților metafizice", într-o filosofie a „misterului" :

Din cînd în cînd cîte-o lacrim' apare
și fără durere se-ngroașă pe geană.
Hrănim cu ea
nu știm ce firavă stea.

Ca lacrima ce se îngroașă pe geană, „hrănim nu știu ce firavă stea" pentru că lumina de aur, avînd curțile dorului ca prag al bolții cerului, cu care colindătorii sînt vecini prin transfigurarea lor în răsărit de soare, este numai polul de sus al unui *Axis mundi*, al cărui pol de jos este pămîntul, și prin „inversarea" căruia pămîntul devine cer, un cer ce poartă însă „semnele" pămîntului, în perspectivă sofianică.

În basmele populare „cîmpul cu dorul" este un spațiu infinit și de nelocalizat, prin care eroul dacă trece în „tărîmul celălalt" trebuie să-și lege ochii cu marama, altfel el căzînd din nou în lumea „cu dor". În lirica populară dorul își fixează geografic, teritorial „împărăția" sa, care este, într-o parte — culmea muntelui, adică pășunile de sus. Și, adaugă folcloristul : «Numeroase sînt poeziile care spun „Tot urîtu-i cu dor mult", de unde reiese că cele două stări sufletești cînd sînt trăite sau suferite adînc se îmbină într-o stare spirituală paradoxală sau apar ca doi poli ai unei axe, care se susțin și se refuză în același timp. E fundamentul și criza permanentă a umanismului românesc, văzut sub unghiul literaturii populare» [84].

Din acest unghi văzînd poezia lui Blaga, ca mit poetic, descoperim în sentimentul „dorului" o punere „în criză" a sentimentului transcendenței, printr-o „despicare" între doi poli ai aceleiași axe, ce are ca resort metafizic fondul mioritic al ipostazării dorului într-o aspirație „trans-orizontică" spre „ceva" ce prin categoriile „vremelniciei" rămîne un „mister", ca mod specific uman de a exista într-o revelare „trans-semnificativă", care ascunde în ea însăși o ultimă taină. O „margine" a vieții, am putea spune, într-un sentiment al „despicării", care în locul „refuzului" sau al „acceptării" unui „dincolo" *real* transcendent, face să apară, în atmosfera luminii de aur, transfigurarea morții într-o „nuntă cosmică", văzută de poet ca o perspectivă sofianică în spațiul mitic românesc, ca spațiu mioritic :

[84] *Ibid.*, p. 278—279.

Soarele și luna
Mi-au ținut cununa
Am avut nuntași
Brazi și păltinași
Preoți, munții mari
Păsări, lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii.

Numai printr-o adaptare creștină tîrzie natura devine „biserică", și deci o alegorie pentru contopirea ciobanului, după moarte, cu mediul în care a trăit pînă atunci. Dacă Blaga o acceptă ca o viziune specifică religiozității răsăritene, ea nu este în afara teoriei lui despre „păginizarea" temelor sacrale, care reactualizează în misteriile sacramentale mituri cu semnificație străveche, după un „simț metafizic popular, profund organic, iar nu intelectual-discursiv". Și care este o trăsătură specifică poporului român, constînd în asimilarea culturii biblice și bisericești în spirit creator, în viziuni ce nu depășesc cadrul unui anume joc al imaginației și care pot să circule, sublimînd ispita schismatică în creații fără nume, fără paternitate, fără răspundere [85].

Este spiritul creator în care Blaga însuși, ca poet, va asimila din fondul mioritic teme folclorice, după un simț metafizic popular. Pentru el *spațiul mioritic*, păstoresc transhumant, se interiorizează într-un sentiment al spațiului, solidar cu sine însuși, într-un mit poetic, în care au pătruns, ca o aromă folclorică, multe din caracteristicile sufletului popular, descrise de filosof ca elemente ale matricei stilistice românești. Și care, după o „Idee-Eminescu", pe care el o identificase ca fiind zămislită din „eresuri" folclorice, sub zodii românești [86], se va alcătui în timp, din aceleași „eresuri", în orizontul interior al spiritualității românești, ca o „Idee-Blaga".

ȚARA MUMELOR ȘI CICLURILE VREMII

În geografia mitică a spațiului mioritic, despre al cărui orizont, ca sat natal, Blaga păstrează într-un colț înlăcrimat de inimă o vagă amintire paradisiacă *(9 mai 1895)*, peisajul privit

[85] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 121.
[86] Id., *ibid.*, p. 121.

pe dimensiunea spațiului abisal, asimilat în grad cu transcendentul prin categoriile stilistice ale organicului, primește în pastelul poetului o semnificație „existențială", pe care în literatura română n-am întîlnit-o, pînă la el, la nici un alt poet. Orizonturile și structurile secrete ale acestui spațiu se dezvăluie în viziunile miturilor arhaice, devenite viziuni poetice. Cu precizarea că prin adaptarea simbolurilor tradiționale la viziune poetică modernă „spațiul mioritic" face parte integrantă din ființa omului, nu atît prin efectele peisajului asupra sufletului, cît prin ceea ce dobîndește peisajul din partea sufletului, deci într-o „totalizare" cosmică proprie mitului modern al poeziei.

Este ceea ce exegeții de mult au numit „viziunea cosmică" a universului poetic al lui Blaga. Definind dimensiunea filosofică a poeziei lui, și prin aceasta considerată ca o „energie românească", V. Băncilă susținea că poetul *vede cosmic*, rezultatul cel mai specific fiind intuiția identității lucrurilor : „E în această poezie o universală conversiune reciprocă a obiectelor și forțelor cosmice, pentru ca la urmă să-și înmoaie toate aripile în fluviul existenței unice [...] Între lucruri e o echivalență de vrajă ontologică, o echivalență de semnificație și de destin" [87]. Din studiul citat reținem cîteva idei privitoare la identificarea fondului folcloric românesc, ca fond mioritic, în viziunea cosmicistă a poetului : „Poeziile lui Blaga vor fi notații sau revelații de mag în mijlocul cosmosului. El va vorbi nu numai cu oamenii, cu animalele, ci și cu plantele, metalele și pietrele, iar acestea la rîndul lor vor căpăta putere de contemplație sau de vestire. Fîntînile și lacurile deschid ochii ori ascultă [...] În poezia lui Blaga prind glas apele, munții, cîmpiile, se transfigurează plantele și mineralele și duhul pămîntului se semnalează în enigme poetice [...] Poeziile lui Blaga sînt mari sorburi îndreptate asupra lumii ca să-i capteze înțelesul din urmă ori măcar să vibreze în apropierea tainei acesteia. Ele vor avea un caracter permanent de vrajă încremenită și totuși mobilă, de revelație și rezonanță cosmică" [88].

În conștiința mitică a omului arhaic „natura consacră așezarea ontologică a comunității, prin legătura participării fundamentale dintre omul viu, pămînt, lucruri, ființe și chiar morții, care continuă să-i viziteze pe cei în viață. Această geografie prietenească și existențială permite nu numai o simplă reperare a omului în dimensiunea obiectivă, ci și o ancorare trans-

[87] V. Băncilă, *L. Blaga, energie românească*, Cluj, 1938, p. 53.
[88] Id., *ibid.*, p. 53.

cendentă a ființei în lume“ [89]. Observația aceasta a lui G. Gusdorf este cam ceea ce și V. Băncilă susținea despre „filosofia“ țăranului român, prin care explica tezele „etniciste“ ale filosofiei lui Blaga, deși se înțelege ușor, într-o privire critică, inversarea argumentelor, fiind vorba mai degrabă de o filosofie „românească“ a țăranului nostru dedusă din tezele filosofiei lui Blaga. Iar pentru studiul poeziei prin „fondul mioritic“, autohton, ca viziune mitică, dacă acceptăm confruntarea intuiției poetice cu tezele filosofice, observăm că în creația poetului, spre deosebire de mitul adevărat, ontologia dobîndește o semnificație poetică, analoagă cu funcțiunea revelatoare a mitului, dar liberă față de structura lui originar existențială ; cu alte cuvinte este o „stilizare“ de structură „elementarizantă“ sau „stihială“, cum i-ar zice filosoful, prin înscrierea peisajului într-o realitate „originară“, într-o țară a „Mumelor“.

Adîncirea sensului folcloric al simbolului în tradiția mitologică dă imaginii acest înțeles. Într-o dimensiune cosmică, ontologic structurată, într-un mit poetic, sentimentul „mioriticului“, ca sentiment al „organicului“, nu exclude anumite mutații sau inversări ale simbolurilor pentru unificarea cosmosului realizată în gîndirea mitică. Imaginea poetică înlocuiește mitul într-o comunicare a omului cu lumea, într-o întîlnire a pămîntului cu cerul în perspectiva sofianicului, dominantă în convertirea poetică a substratului folcloric, în viziunea „totului“ privită ca o întoarcere spre „origine“, spre „primordial“, într-o contopire a regnurilor, prin care pămîntul este limita de jos a cerului, după cum cerul este limita de sus a pămîntului, într-un spațiu mitic.

În folclorul românesc „Pămîntul“ este „femeie“ și în el Dumnezeu a pus toate semințele ca să ne hrănească, el e „mama noastră“, care ne face și ne hrănește, iar Dumnezeu din cer e soțul ei, e tatăl nostru, noi fiind copiii lor“. Și sub influență creștină, „Pămîntul așa vine că ar fi el al Maicii Domnului“ [90]. Este o structură mitică universală : Maica Domnului este „Născătoarea“, cum în folclorul universal era Terra Mater, care dă naștere la toate ființele, le hrănește și le face fecunde, femeia fiind solidarizată cu Pămîntul iar nașterea cu fertilitatea pămînteasă [91]. Nașterea oamenilor din Pămînt este o credință universal răspîndită, în multe limbi omul fiind numit „născut

[89] G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 50.
[90] E. Niculiță Voronca, *op. cit.*, pp. 156—158.
[91] M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, p. 123.

din Pămînt", iar la europenii de azi supraviețuiește sentimentul obscur al unei solidarități cu Pămîntul natal, ei simțindu-se „oameni ai locului" printr-un sentiment de structură cosmică, ce depășește solidaritatea familială și ancestrală [92].

La L. Blaga solidaritatea ascunsă cu Pămîntul natal are forma unui „testament" *(Epitaf)*:

Mumele sfintele —
luminile mii,
mume sub glii
îți iau în primire cuvintele.
Încă o dată te-adapă.

Cuvintele sînt „semnele" revelatoare pentru un mister cosmic al nașterii și reînnoirii permanente a lumii în imaginația poetului, structurată în planul ei de adîncime în simbolurile arhaice ale miturilor creației și distrugerii periodice a naturii și a vegetației. Din anii copilăriei, ai „miturilor vii", poetul își amintește de vraja magică a atingerii cu „elementele" generatoare ale firii *(Mirabila sămînță)*:

Copil, îmi plăcea, despoiat de veșminte,
să intru-n picioare în cada de grîu,
cufundat pîn-la gură în boabe de aur.
Pe umeri simțeam o povară de rîu.
Și-acuma, în timpuri tîrzii, cînd mai văd
cîteodată grămezi de semințe pe arii,
anevoie pun capăt fierbintei dorinți
de-a le atinge cu fața.
De-alintarea aceasta mă ține doar teama
de-a nu trezi zeii, solarii,
visătorii de visuri tenace, cuminți.

După îndelungate „tristeți metafizice", redobîndirea „țării fără de nume a Mumelor" este pentru poet regăsirea Eutòpiei, „mîndra grădină", în care frenezia organicului, „mirabila sămînță" a firii, dă peisajului o configurație de un divers și un imens pitoresc, într-un „spațiu mioritic", revelator al transcendentului care coboară, în imaginea „mărunților zei care așteaptă să fie svîrliți prin brazde în zilele de martie".

Într-o geografie mitică a folclorului universal, în literatura europeană Goethe ajunsese la o astfel de viziune prin ideea „totalizării" existenței în „fenomenele originare", în același

[92] Id., *ibid.*, p. 120.

străvechi spirit al Mumelor, a căror funcție el o rezumă în : „Naștere și creștere, prefacere și nimicire“ [93]. Este și ideea centrală a celebrului cîntec al Spiritului în *Faust* (trad. L. Blaga) :

În valul vieții și-al faptei durez,
Mă ridic și cobor,
Pretutindeni în toate lucrez.
Naștere sînt și mormînt,
O veșnică mare,
Mereu schimbătoare lucrare,
Viață în toate arzînd
La războiul în freamăt al vremii,
Dumnezeirii îi țes un veșmînt.

Dar nici Goethe, în „pan-enteismul“ lui, nu era străin de străvechi mituri ale periodicității vieții și morții, în existența naturii și a omului, poetul dînd însă străvechii viziuni mitice o semnificație nouă, din care se va întreține poezia modernă, ca viziune a „organicității“ lumii, în ritmurile vieții și ale morții.

În imaginea cosmică, originară, a lumii, folcloric concepută, spațiul mitic este într-o constantă implicație cu timpul mitic : „Popoarele arhaice gîndeau că lumea trebuie să fie anual reînnoită și că această reînnoire se face după un model : cosmogonia sau un mit de origine, care joacă rolul unui mit cosmogonic“ [94]. Riturile cosmogonice ale reînvierii Lumii și renașterii Vieții au pus în interdependență Cosmosul și Timpul cosmic — „timpul circular“ — în multe limbi același termen denumind „Lumea“ și „anul“. Intuiția poetică a Anului, ca ciclu ce implică ideea perfecțiunii începuturilor, este exprimată, în folclorul universal, prin imaginea anotimpurilor. În „religia cosmică“ a omului arhaic schimbarea naturii în succesiunea anotimpurilor justifica „misterul“ regenerării periodice a Cosmosului, celebrată în cultele vegetației, în așa fel că nu fenomenul natural importă, ci „semnul“ prevestitor al misterului cosmic [95].

În poezia lui Blaga, anotimpurile naturii, în ritmurile universului pe un traiect periodic, se succed ca „fețe“ ale „vremuirii“, din ele observîndu-se nu atît efectul peisajului asupra sufletului omului, cît „transparența“ lui într-o imagine cosmică a „vremii“ însăși, pitoresc revelată prin categoriile organicului

[93] M. Eliade, *Mitul reintegrării*, p. 17.
[94] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 58.
[95] M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, p. 129.

într-un peisaj integrat într-un orizont interior al sufletului. În dubla configurare a „vremuirii" în acest peisaj, „fețele" anotimpurilor ce se succed în Timpul cosmic revelează structurile secrete ale Vieții, dînd pastelului o profunzime de viziune ce rezultă dintr-un sentiment al spațiului simțit ca o durată indefinit ondulată în timp. Semnele prevestitoare ale misterului cosmic se păstrează în succesiunea lor : Primăvara *(Primăvară, Martie, Prier, Ziua a șaptea, Învierea, Noapte de mai)*, vara *(Vară, Ceas de vară, Noapte la mare, Iarbă)*, toamna *(Septembrie, Zi de septembrie, Amurg de toamnă)*.

Primăvara, vîntul visător pătrunde printre ramuri și pe fire de paianjen cîntă ca pe-o harfă, deschizîndu-și pe fruntea femeii subțirile pleoape trandafirii, fragezi ca fiorii unor tăinuite presimțiri, în neastîmpărul ce-i joacă viu și cald prin vine *(Primăvara)*. Nu este aceasta imaginea mitică a zeiței fertilității, în anotimpul primăverii ? Metafora este aceeași în tresărirea tinerilor patimi, ca fior primăvăratic, în vlăstarul mugurilor din care înfloresc potire grele de nectar *(Muguri)* :

Un vînt de seară
aprins sărută cerul la apus
și-i scoate ruji de pete pe obraji.

Cînd motivul mitic, prin interiorizarea viziunii, dematerializează peisajul, vîntul aduce și duce stelele luminoase pe bolta cerului, semn al jocului de focuri din inima poetului *(Pleiadă)* :

Cat în sus, în noapte sus,
stelele-n pleiadă număr.
Sînt o clipă, alta nu-s —
semne cerului pe-un umăr.
Vînt le iscă, vînt le duce,
cineva le pune-n cruce.
Vînt le-aprinde, vînt le stinge,
mi le-aruncă-n gînd și-n sînge.

În anotimpul primăverii vîntul toarce fire lungi de ploaie din caier încîlcit de nori, făcînd ca mugurii prea lacomi de lumină să-și zgulească urechile în guler. Flușturaticii fulgi de nea, ce se ridică în zbor ca să-i găsească în ramuri cuib, aduc în peisaj o imagine folclorică străveche, reamintind o reprezentare mitică uitată cu timpul în limbajul comun : identificarea fulgilor de zăpadă cu penele unor păsări *(Martie)*. Este ceea

ce Herodot aflase de la sciți, că țara mai la nord de ei nu poate fi străbătută din cauza penelor — imagine regăsită și în alte țări ale Europei, ca Franța, unde se crede că Dumnezeu își fulguiește gîștele, cînd ninge [96]. Prier este numele popular, folcloric, al lui Aprilie. El ne duce direct la mitul grecesc al Lebedei, fiică a iubitei lui Zeus, Nemesis, păzitoare a măsurii și a ordinei firești a lumii. În mitul grecesc, Zeus, pentru a se uni cu Leda, a luat forma unei Lebede ; în imaginea lui Blaga fecundatorul este, în întreaga fire, Prier, amurg din altă vîrstă, într-un mit al „pămîntului-mamă", al „zămislirii" *(Pier)* :

precum a fost și altă dată,
cînd Leda albă se-nvoise
să-ndure albul de narcise
povara unei lebede.
Pe-o nicovală pitpalacul
își bate cîntecul fierbinte.
Sub straiuri moi, subt verde linte
zămislește viață lacul.

Tot așa, în zilele lunii mai „sus e zodie de gemeni", toate făpturile cîntînd prin liniști pentru semeni *(Noapte de mai)*.

Vara este anotimpul împlinirii rodului în toată natura, ca o lege veșnică a ei *(Vară)* :

Dogoare
Pămîntu-ntreg e numai lan de grîu
și cîntec de lăcuste.
În soare spicele își țin la sîn grăunțele
ca niște prunci ce sug.
Iar timpul își întinde leneș clipele
și ațipește între flori de mac,
la ureche-i țîrîie un greier.

„Iunie" este iureșul din poveste, ce face să crească firele ierbii pînă la inima noastră *(Iarbă)* :

Asta-i măsura,
Pune natura
Luncilor margini,
Lege-n paragini.

[96] A. Krappe, *op. cit.*, p. 185.

Vin curcubeie
Rouă să beie,
Seva vieții
Și-a dimineții.

Legea este contipirea omului cu firea, în multele fețe ale aceleiași ființe, din străvechea imagine a zeității lunare a vegetației :

Cîte anume
fețe în lume
Are și-arată
Iarba cu artă.

Cîntecul firii îl aude și ființa poetului, în ceas de vară, după cîntecul voinicului în lan, pe sub zările fierbinți : „Stă mîndra la sărutat ca spicul la secerat" *(Ceas de vară)* :

Cîntă singur un voinic
într-un lan pe un colnic,
și nu știe cît de-adînc
taie-n inimă pe cîmp
un cuvînt de unul spus —
altora pe vînt adus.

Toamna aduce oboseala sufletului, o dată cu căderea frunzelor, lăsîndu-și povara în bătaia vîntului cu buze roșii, ce ațîță jăraticul ascuns sub vălul subțire de cenușă al norilor *(Amurg de toamnă)* :

O, sufletul !
Să mi-l ascund mai bine-n piept
și mai adînc,
să nu-l ajungă nici o rază de lumină :
s-ar prăbuși.

E toamnă.

Nostalgiile toate sînt închise în cîntecul toamnei, pe cerul verde al pădurii adie otrăvuri uitate și lîngă ochiuri ciudate cresc brînduși cu viața tîrzie *(Septembrie)* :

Înalt unicorn fără glas
s-a oprit spre-asfințit să asculte.
Subt bolțile-adînci mă omoară
pădurea cu tulnice multe.

În căldura tîrzie un ultim gînd îl trimite pămîntul spre luminile cerului, între frunzele ce cad c-un gest de extatică boală *(Zi de Septembrie)*:

Precum a mai fost, pînă-n cealaltă zare,
încă odată tărîmul să crească ar vrea.

În negurile toamnei poetul a pierdut vatra caldă, drumul bătut, înfiorat de gîndul că golul apare în locul soarelui și al lunii *(Noiembrie)*, singura lui împăcare fiind întoarcerea spre tărîmurile străvechi ale legendei și mitului *(Drum de toamnă)*:

Pe drumuri ce înginã trăinicia,
amurg și ghindă, frunze roșii, cad.
Ca un haiduc eu umblu prin legendă,
prin ciclul vremii mulcom încheiat.
Miroase-a foi strivite în copite.
Prin crînguri trec cu calul pintenog.
Aud muntarițe cîntînd din tulnic,
tăiat, în vis, din corn de inorog.

În succesiunea anotimpurilor, ciclul vremii se încheie astfel, în pastelurile lui L. Blaga, într-un orizont ce se desprinde din duhul poveștilor și al miturilor noastre, ca descriere a unui peisaj scos din contingențele naturii imediate și privit în dinamica sa existențială, „mioritic" configurat în etajele subterane ale sufletului colectiv prin categoriile „organicului"; cu alte cuvinte, printr-o „conversiune transcendentă" limitele subiectului sînt transformate în valori pozitive ale acestuia [97]. Valori pozitive nu fiindcă ar fi vorba de un reflex oglinditor al unei transcendențe sau al voinței divine, ci fiindcă prin ele se salvează echilibrul existenței, asigurat de un „Centru" despre care nu putem vorbi decît mitic [98]. „Centrul Lumii" este pentru poet un simbol al „disimulării" cu rang de „echivalent" al cunoașterii, într-o corespondență figurativă ce se întinde, plecînd de la realitatea umană, la întregul univers *(De rerum natura)*:

A căzut pe lucruri rouă,
sau e numai o părere ?
Poate că le plînge fața
de-o lăuntrică durere.
Bate-o inimă în lucruri ?

[97] L. Blaga, *Artă și valoare, Trilogia valorilor*, p. 690.
[98] L. Blaga, *Cenzura transcendentă, Trilogia cunoașterii*, p. 445.

Preajma ocupînd-o-n pilcuri,
n-au și ele gînduri, patimi ?
Fără ochi se uită-n lume
purtătoarele de tilcuri,
născătoarele de lacrimi.

„Roua" care cade pe lucruri face din acestea „născătoarele de lacrimi", ca și cum în ele bate o inimă, ca în ființele umane. Prezența mitului este evidentă în gîndirea poetică, reconstrucția cosmologică avînd înțelesul de suprapunere a ritmului vieții umane cu ritmul cosmic, într-o poezie postumă *(Cîntecul brumelor, urmelor)* :

Ca o pulbere de-argint
înghețase roua.
Brumele s-au născocit —
era ziua doua.
. . . . .
Brumele s-au nimicit —
era ziua noua.
Duhul lumilor prea cald
dezgheța roua.
Mulcom însă scumpul gînd
către un loc mă-ndrumă,
unde soarele îți bea
urmele din brumă.

„Ziua a noua", cînd „brumele s-au nimicit", iese din durata genezei biblice, ea confirmînd tratarea liberă a motivului mitic în mitul poetic. Locul unde „soarele îți bea urmele din brumă" este de natură mitologică, după cum era și locul „de unde curcubeul" își soarbe „frumusețea și neființa", din altă poezie *(Autoportret)*. Amîndouă imaginile exprimă în gîndul poetului o căutare „de totdeauna", pînă la cele din urmă hotare ale Ființei, prin confundarea imaginii lumii, în totalitatea ei, cu Centrul ei, ca în străvechea gîndire mitică ; dar totodată exprimă ineficiența controlului empiric al acestuia, ca imagine poetică, inaccesibil cunoașterii raționale, ascuns în propria lui lumină, pe care poezia o înlocuiește cu „umbra" ființelor, cu „zăpada" făptuirii.

În peisajul spațiului mioritic și animalele, ca purtătoare ale unor „semne" ale transcendenței organicului, se integrează în tabloul naturii ca simboluri ale unor năzuințl umane spre revelarea misterului cosmic. Cîntecul tulnicului tăiat, în vis, din corn de inorog, este ecoul „plaiului" în zonele „celuilalt tărîm" al sufletului, organic solidar cu peisajul într-un sentiment al integrării omului în viața firii. Inorogul este, în poveste, calul cu corn, animalul fantastic a cărui copită, în imaginea spațiului mioritic, se aude în pacea pădurii, invocat de poet ca solie spre vechea cetate, la curtea Frumoasei *(Îndemn la poveste)*:

Atinge cu cornul
de trei ori zăvorul,
ca-n rituri de leac.
rămase din veac.
Atinge și piatra
și pragul și vatra.
Și dacă Frumoasa
îngăduie — vezi-i
aleanul amiezii.

În „îndemnul la poveste", inorogul, ca sol al „patimei fierbinți", pămîntești, trece în „tărîmul celălalt", în tărîmul de poveste, într-un zbor ce străpunge vămile văzduhului prin revelația disimulatoare a cunoașterii mitice, care „exprimă" un sens numai în măsura în care îl și „ascunde". După o legendă românească inorogul a fost una din viețuitoarele ce n-au ascultat de Noe spre a se urca în corabie, încrezîndu-se în puterile lui și luptîndu-se cu valurile pînă s-a înecat, și de aceea nu mai este astăzi : „inorogul a fost vietatea cea mai mare și mai puternică, dar s-a înecat pentru că s-au agățat de el oameni și alte vietăți ce pluteau pe apă, prinzîndu-se de coarnele lui, șuindu-se pe spatele lui, pînă ce s-a scufundat prin greutatea lor" [99]. Imaginea este aceeași într-o poezie a lui Blaga, simbolizînd imboldul tainei pentru ajungerea la o margine a nesfișitului *(Unicornul și oceanul)*:

Sfios unicornul s-abate la mal,
privește în larg, spre cea zare, cel val.

[99] T. Pamfile, *Povestea lumii de demult*, p. 135—136.

S-ar da înapoi cînd unda l-ajunge,
dar taina cu pinteni de-argint îl străpunge.

Pe țărm unicornul, o clipă cît anul,
se-nfruntă-n poveste cu oceanul.

E apă, sau altă ființă, cu plesne,
în care se simte intrînd pîn-la glezne ?

Se-nalță de spaimă-n paragini
cînd taina se sfarmă la margini.

Nu numai inorogul este animalul celuilalt tărîm, ci și pasărea măiastră, în fantasticul folcloric — întruchipare a visurilor omului. În „peisajul transcendent" al poetului este un simbol al „revelației disimulatoare" prin convertirea „cunoașterii paradisiace" în „cunoaștere luciferică" *(Pasărea sfîntă)*:

Fosfor cojit de pe vechi oseminte
ne pare lumina din ochii tăi verzi.
Ascultînd revelații fără cuvinte
subt iarba cerului zborul ți-l pierzi.

Din văzduhul boltitelor tale amiezi
ghicești în adîncuri toate misterele.
Înalță-te fără sfîrșit,
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi.

Din „celălalt tărîm" veștile sînt transmise omului de corb, pasăre care în mitul potopului nu s-a întors din zborul peste apele nesfîrșite. În credințele populare corbul mai este și animalul iernii, blestemat fiind de Noe să-și clocească ouăle pînă în luna lui Faur, cînd e frigul mai mare, lăsîndu-le să crape de ger, pentru a ieși puii din ele [100]. În pastelul poetului corbul descinde întrupat din „păiangeni" pe cîmpul înzăpezit, unde în toamnă se stingea aurie povestea vieții *(Corbul)*:

Corbul își măsură pasul, scrie-n zăpadă
nou testament, sau poate o veste cerească,
pentru cineva care ar trece prin țară
și n-a uitat de tot să cetească.
Noi oamenii, noi am uitat.

[100] T. Pamfile, *Povestea lumii de demult*, p. 148.

Este singura descriere a iernii în pastelul poetului, imaginea fiind suscitată de sentimentul uitării semnelor vieții odată cu moartea vegetației, precum și în vechile mituri lunare, transformate în mituri agrare, unde dispariția lunii pe bolta cerului era semnul morții naturii.

În spațiul mioritic al satelor românești, prevestitorul zorilor este cocoșul, într-o viziune mitologică străveche. Soarele ce risipește întunericul, simbol al transcendenței, în miturile agrare avea un mesager, reprezentat printr-o pasăre — vulturul uriaș, barza, cocoșul [101]. Cîntecul cocoșului, în viziunea mitică, anunța spiritele întunericului că a sosit timpul să se retragă în împărăția lor subterană. În peisajul poeziei lui Blaga el este simbolul „întunecatelor vești", întrucît transcendentul nu i se revelează pe deplin în lumina soarelui, misterul netransformîndu-se în non-mister, ci potențîndu-se ca mister, într-o lumină ce mărește taina nopții, lumina razelor de lună *(Peisaj transcendent)*:

Cocoși apocaliptici tot strigă,
tot strigă din sate românești.
Fintînile nopții
deschid ochii și-ascultă
întunecatele vești.
Păsări ca niște îngeri de apă
marea pe țărmuri aduce
. . . . . .
Aripi cu sunet de legendă
s-abat înspăimîntate peste rîu.
Vîntul a dat în pădure
să rupă crengi și coarne de cerbi.

În credințele poporului român ciocîrlia este pasărea făcută de Dumnezeu, sau prin blestemul mamei soarelui, dintr-o femeie, ca să se curme dragostea dintre ei și soare. O poveste spune că a fost odată un împărat, Ciocîrlan-craiul, despre a cărui fată numai morții nu aflaseră : O chema Lia, și nu voia să se mărite cu om pămîntean. Feciorul vîntului degeaba o peteșe, căci ea se îndrăgise de chipul fără seamăn al soarelui. Maica Domnului a prefăcut-o în pasăre, ca să-și istovească patima. De atunci ciocîrlia se ridică în văzduh spre soare, pînă

[101] A. Krappe, *op. cit.*, p. 84.

ce vîntul o doboară la pămînt, căci ea întrupează o făptură cu inima ruptă de durere [102]. Caracterul etiologic al povestirii implică și ideea dragostei neschimbate în rosturile pămîntești ale omului. În poezia lui Blaga, ea este simbolul iubirii „arzătoare", chemătoare în patima omului *(Vară lîngă rîu)*:

Uite, cîntă ciocîrlia!

Pură ca entelehia
din sămînță și din muguri,
te ridică, vino Lia!
Să se vadă sîni ca struguri.
. . . . . .

Te arată și coboară
unde nu-i adîncă matca.
Lîngă coapsa lină, goală,
să întinerească apa.

Că-i bătrînă-n rîu stihia
și visează tinerețe.
Uite, cîntă ciocîrlia,
lia-lia, lia-lia.

În miturile solare nu numai păsările erau vestitoare ale luminii, ci și animalele umblătoare. Pentru că imaginea roții era cea mai răspîndită în cultul solar, în baza analogiei cu imaginea soarelui, animalul prevestitor a fost calul, presupus ca trăgînd carul solar pe bolta cerului, de unde și recunoașterea calității lui de „năzdrăvan", adică prevestitor al căilor oamenilor spre „celălalt tărîm", în poveștile din patrimoniul folcloric universal, inclusiv cel românesc. În poezia lui Blaga, prin dematerializarea viziunii mitologice, simbolul se va asocia ideii de așteptare a unui ultim zbor, într-un nou ciclu al spectacolului cosmic. După cum cocoșul vestește lumina unei zile noi, calul vestește un nou ev în noaptea de boală a lumii *(Mînzul)*:

Din curte adulmecă lung spre nu știu ce-nalte poeni.
Și iarăși, spre vatră se-ndeamnă, la jaruri.
Argintul, din care-i voi bate potcoava,
doarme încă în munți apuseni.
. . . . . .

[102] T. Pamfile, *Cerul și podoabele lui*, p. 42—49.

În noaptea aceasta-i bolnav. Simte ca o durere
la spete, tainic, la locul
unde purced să-i crească aripile.
Zace în grajd, arde ca focul.

. . . . . .

Totul e-n așteptare. Totul — albastră văpaie.

În cultul zeilor solari, mai vechi decît calul era taurul, animal asociat și cu ideea de fertilitate a naturii, ca în cultul lui Mithras, în care animalul era jertfit pentru a se naște din el toate lucrurile vizibile : grîul din coarnele lui, vinul din sîngele lui. După cum Blaga observa în analogiile cu miturile românești, cosmogonia mithraică are semnificația unui mit integral al naturii, asemănător în folclorul românesc cu mitul christologic, prin păgînizarea unei credințe creștine, care preface misterul sacramental într-un fel de mit naturalist, ca în credința populară că grîul ar fi fost făcut din trupul lui Christos, iar vinul din sîngele lui [103]. Ca simbol poetic, extras din mitul cosmogonic, taurul reprezintă forța luminii, într-o imagine a răsăritului, triumf asupra întunericului *(Lumină din lumină)* :

Lîngă apă lină stă în puterea zorilor taurul
nemișcat. Înalt și frumos.
E ca Isus Christos :
Lumină din lumină, Dumnezeu adevărat.

În peisajul spațiului mioritic, configurat în concepția poetului ca un orizont în care românul se simte trăind pe plai, chiar cînd trăiește pe bărăgane, sînt vizibile aderențele sufletești la ținuturile de munte, cu văi și dealuri, cu animale de pădure. Faptul îl constatase și O. Densușianu, vorbind de viața păstorească. Odată cu înfrunzirea codrului se arată cucul, semn de schimbare a vieții, de unde și însemnătatea pe care o are în poezia și credințele populare pasărea „cu pene sure", considerată de țăran ca o pasăre sfîntă, zicîndu-i „măria-ta" ori „sfinția-ta" [104]. Și în spațiul mioritic al lui Blaga cîntecul cucului se aude în zvonul de primăvară, veste a renașterii naturii *(Veste)* :

Vin din noapte, din miez de pădure :
avem un voevod !

. . . . . .

[103] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, *Trilogia culturii*, p. 243.
[104] O. Densușianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, I. Ed. „Casa Școalelor, 1943, p. 25.

Sculați boieri, o veste din codru v-aduc —
Ni s-a născut azi-noapte noul voevod,
fiul pădurii, puiul de cuc!

Folcloriștii citează ipoteza lui Erwin Rohde, mai recent reluată de Rhys Carpenter privitoare la cultul lui Zamolxe, considerat o formă mai evoluată a cultului ursului totemic în ținuturile carpatine, așa cum e relatat de Herodot, în legătură cu cultele zeităților ce se retrag în locuințe subpămîntene pentru a reveni printre muritori odată cu reînvierea vegetației [105]. Practica ursarilor, legată de ieșirea ursului din vizuină, înainte de venirea primăverii, este o formă mai decăzută a acestui cult moștenit din religia geto-dacă [106]. În „misterul păgîn" al lui Zamolxe dacii sînt și pentru Blaga „neamul de urși", iar credința că puterea ursului este vindecătoare prin practica ursarilor intră în fondul poetic *(Ursul cu crin)*:

Bolnavii de oase din cele o mie de sate
în calei-i s-așternu. El calcă de rău. Și de bine
el joacă, vorbe uitate spunînd lîngă umerii lor.
Spre seară boala iese din casă, din gînd și din vine.

Ursul „cu crin" are un mers ca de împărat, cu mîinile în stînga și dreapta, „parcă veșnic și-ar împărți pădurile ce le are în țara de sus", în „țara Mumelor", ca spațiu originar „vindecător" de gînd.

Cerbul, în credințele populare, aparține aceluiași cult al vegetației, celebrat în practicele noului an, sărbătorit la romani primăvara, strămutat în sărbătorile de iarnă odată cu schimbarea calendarului, păstrat și în folclorul românesc în formele unor rituri-spectacole. În poezia lui Blaga un „îmbold de visuri" este cerbul, într-o spiritualizare a simbolului, focul primăverii mînîndu-l spre abisuri, de sete ars, pînă la iezer, același cu iezerul din vîrful muntelui, ochi al lui deschis spre cer, spre înălțimi *(Cerbul)*:

Din luciul albăstrui, precum e fierul,
sorbind, cu grije-alege, parc-ar vrea
să bea ușor, din apă, numai cerul.

[105] M. Eliade, *De la Zamolxe la Gengis Khan*, p. 5.
[106] Id., *ibid.*, p. 16.

Tot așa, cerbul cu stea în frunte, cu înfățișarea lui maiestuoasă, sfarmă ispitele în copite, adulmecînd zările depărtate, și aude, în străvechile rotiri, „erele, sferele“ *(Cerbul cu stea în frunte)*:

Prin ceață alunecă
zări el adulmecă,
nu apropiatele,
ci depărtatele.

În aceste depărtări „porumbeii-proorociˮ își scaldă aripile înnegrite de funingine iar cerbii își pierd coarnele *(Semne)*:

Lepădați-vă coarnele moarte
bătrînilor cerbi,
cum pomii își lasă frunza uscată,
și-apoi plecați.

Sînt „semne de plecare“ către munți, pe drumul ce duce în poveste, „în marea, marea poveste“.

La aceste considerații despre fauna spațiului mioritic, dintr-un comentariu mai vechi despre mitul poetic al lui Blaga [107], adăugăm dintr-un studiu al lui Șt. Aug. Doinaș: „Există un «bestiar» blagian care ține de însuși «universul» — rural și montan — și se circumscrie odată cu modalitățile specifice — magică și mitică — ale sensibilității, care-l guvernează. Realitate de tip spiritual, satul românesc prezent în poezia lui Blaga este o «zarișteˮ metafizică, după expresia însăși a poetului: tărîm fără vîrstă, cuibar de veșnicie, în care magicul și miticul coexistă, în care aburul legendei și ritualurile diverselor eresuri populare conferă lucrurilor și ființelor o aură aparte“. Și în concluzie: „Avantajul metafizic al ființelor necuvîntătoare față de om este acela că — asemenea «păsări sfinteˮ — pot să asculte «revelații fără cuvinteˮ, să vadă și să nu divulge. Acesta este tîlcul ultim al «bestiaruluiˮ: prin prezența lor, prin cîntecul fără cuvinte pe care-l intonează, semnțiile zoologicului aduc «un cîntec nou pentru vetre și casăˮ, un «sunet scump, de zare aleasăˮ“ [108].

Deci, într-o lume „deschisă“ omului, omul la rîndul lui se „deschide“ lumii în același limbaj, căci, cum spune M. Eliade despre „mitul viu“: dacă lumea îi vorbește prin astrele, plan-

[107] E. Todoran, *Poezia mitului în opera lui L. Blaga*, teză de doctorat, Univ. București, 1968.

[108] Șt. Aug. Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, Ed. Eminescu, 1974, pp. 169—177.

tele și animalele sale, anotimpurile și nopțile sale, omul îi răspunde de asemeni prin visurile și viața sa imaginară [109]. Ceea ce înseamnă, totodată, că după ce se destramă „metafizica vie" a satului tradițional, omul nu mai înțelege „semnele" în care lumea i se deschide, iar proiectarea satului în mit este numai o amintire a „vrajei", după cum funcția de cunoaștere a mitului rămîne numai un „blestem".

„Vrajă" și „blestem" sînt expresiile afective ale funcțiilor de cunoaștere pe care poetul le atribuie mitului în conștiința satului, ca lume „deschisă" și „misterioasă" totodată *(Vrajă și blestem)*:

Pe creasta nopții moara seacă
macină lumină-n gol.
Lopeți se-nalță și s-apleacă.

. . . . . .

Fîntînile la uliți rele
găleți coboară și ridică
'n cerul jefuit de stele.

. . . . . .

Duhul răului tot vine
'n sat nelocuit să pască
iarba morților de bine.

În satul vechi de lîngă lună
uși se închid, uși se deschid.
Umbra mea cade pe zid.

Geografia existențială a satului, cu orizonturile și structurile lui secrete, este configurată în această dublă participare a omului la lume, prin funcția dublă, de „vrajă și blestem" a mitului, care face „transparentă" lumea, lăsîndu-o totuși „misterioasă" ca realitate *absolută*. Iar descifrarea limbajului în care ea vorbește omului, prin propriul ei mod de „a fi" pentru el, se face prin *semnele* integrării lui într-o lume „deschisă" prin revelarea ei ca „totalitate"; dar care lasă „realității" întreaga ei densitate originară, „misterioasă" pentru cunoașterea umană: moara macină lumina în *gol*, pe lopețile ce se-*nalță* și s-*apleacă*, găleții de la fîntîni se *ridică* și se *coboară*, semne ale duhului „răului" care în satul nelocuit paște iarba morților de „bine",

[109] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 174—176.

adică a strămoșilor. Odată cu ieșirea din vîrsta copilăriei, ca vîrstă adoptivă în „metafizica vie" a satului, a cărui conștiință echivalează cu situarea lui în „centrul" lumii, un „duh rău" intră în satul părăsit, cum poetul spune, în care umbra lui „cade pe zid", semn al unei „despicări" în conștiința „totalității". În zborul scurt și zadarnic al păsărilor peste pajiștile reci, „unde un cîntec se pătrunde de chemări de veci", nici o zare mîntuitoare nu se mai ivește, cum tot poetul indică această răsturnare *(Fum căzut)*:

Din frunzele satului ies
ca dintr-o biblică *șatră.*
Aleluia, astăzi ca niciodată
sunt fratele obosit
al cerului de jos
și-al fumului căzut din vatră.

„Biblica șatră" este bolta cerului închipuită ca un „cort" al „cerului de sus", către care credincioșii timpurilor biblice înălțau rugul jertfei lor, ca ritual sacru. Și dacă poetul este „fratele obosit al cerului de jos", „fumul căzut" din vatră este semnul jertfei neprimite în „cerul de sus". Deci un transcendent care coboară, dar fără sensul credinței, într-o revelație paradisiacă, ci cu acela al „reversiunii" într-o cunoaștere luciferică. „Credinciosul" n-a rămas dator vieții cu nici un gînd, ce viața i l-ar fi putut oferi, dar i-a rămas dator „viața toată", pentru că sentimentul transcendenței pentru el niciodată n-a ieșit din „legile firii". Drama lui nu este a credinciosului care l-a pierdut pe Dumnezeu : ceea ce el a pierdut este „metafizica vie" a satului.

Ce rămîne atunci valabil din orizontul spațiului mioritic, ca matrice folclorică în mitul poetic al lui Blaga ? Răspunsul, implicat în poezia lui, este în concordanță cu studiile moderne asupra poeticului, al cărui sens are ca ultim termen mitul : „Marile imagini" ale naturii : cerul, apa, pămîntul, arborele, ca prototipuri ale imaginilor poetice, născute prin acceptarea reprezentărilor mitologice, sînt asimilate arhetipurilor, ce au izvorul în *inconștient*, care „nu este numai impersonal, el este acel ceva prin care natura noastră se transcende, acel ceva prin care comunicăm cu natura" [110]. Ideea este redescoperită și în poezia lui Blaga de un alt poet, Șt. Aug. Doinaș, într-o exegeză

[110] M. Dufrenne, *Poeticul*, p. 183.

pe cît de exactă pe atît de „poetică" : Forma de întîlnire a spațiului mistic în care „minunea satului" răstoarnă tiparele „vădite", la îndemîna tuturor, cu unele nevăzute, mai adînci, este pusă sub semnul mitului Mumelor în interpretarea lui Goethe : „Realitatea htonică a unei vetre strămoșești, inculcînd existențelor de la suprafață formele misterioase ale împărăției sale obscure, nu este altceva decît o ultimă prelungire din *Faust*. Această plăsmuire a bătrînului Goethe l-a impresionat pe poetul român, dar goetheanismul său era prea substanțial pentru ca mitul Mumelor să se traducă prin echivalențe grosolane : Blaga l-a asimilat perfect în pura sa sugestie poetică, lăsîndu-l să opereze aluziv în cadrul lirismului său, după cum l-a asimilat filosofic în concretețea sa de *idee-vedenie* și combinîndu-l cu hrana teoretică a anilor săi de ucenicie l-a obligat să devină un concept fundamental, dar de recunoscut aproape — matricea stilistică" [111]. Este dată ca exemplu o poezie din *Nebănuitele trepte (Olarii)* :

De veacuri ei își au aci lăcașul, de la începutul
cel dîntîi, grotești și timpi, gușații fără grai.
Olari ei sunt, sortiți să-nmoaie și să coacă lutul.
. . . . . .

Se-nvîrte roata, sfîrîind, în orice casă.
De față sunt, în inimă, tiparele bătrîne.
. . . . . .

În văile sublimelor recolte
nu este sat cu duhuri mai încete,
dar nici alt sat în care să se ardă
ulcioare mai frumoase și mai zvelte,
cu mijlocul de păcătoase sfinte fete.

Este în aceste versuri o sugestie a unei matrici creatoare inconștiente și anonime în care monstruosul și terificul par a fi temeiurile frumuseții sensibile. Și, adaugă exegetul textului : „Și astfel se completează imaginea satului ca tărîm depozitar al misterului ... modelator de tipare ale frumuseții, la nivelul său subteran, unde mumele absente devin Mume mereu prezente". Cum este și satul, cu geografia lui mitică, în poezia lui Blaga. Pentru comentator această răzbatere a stratului obscur al Mumelor, modelator de frumuseți la suprafață, este *personanța*

[111] Șt. Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, Cartea Românească, 1980, p. 463.

folclorului — adică însușirea inconștientului de a răzbate cu structurile, cu undele și conținuturile sale, pînă sub bolțile conștiinței.

Blaga însuși teoretiza în acest sens geografia mitică a „spațiului mioritic", ca „spațiu de structură", recunoscut ca substrat al creațiilor anonime ale culturii populare românești, în formele interioare ale unui „matrici stilistice", pe care el o caută „înapoi în părinți". Este singura noastră „tradiție", în comparație cu însumarea istorică a timpului la alte popoare, la care tradiția e „contabilitate retrospectivă", „pulbere de oseminte așezată pe ambianța vieții". «Tradiția noastră e de natură mai invizibilă ; ea nu permite decît o formulare metaforică sau metafizică. Tradiția noastră e mai atemporală, ea se confundă cu potențele stilistice creatoare, neistovite „magnifice ca în prima zi»" [112]. „Matca stilistică", așa cum „spațiul mioritic" o configurează, este un mănunchi secret de puteri ipostatice, reprezentînd „românismul" nu ca „etnic" istoric determinat, ci ca „omenească veșnicie", metaforic revelată în imaginile și simbolurile unei întemeieri a ființei umane în experiența lumii ca „totalitate", a trăirii „în zaristea cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie" [113], cum numea poetul întoarcerea spre „metafizica vie" a satului. El vorbea nu numai de un „sat al minunilor" în spațiu, ci și în timp, de o permanență istorică a poporului nostru dincolo de evenimentele zise „istorice", înțeleasă ca „omenească veșnicie" în succesiunea mereu împrospătată a generațiilor. Peisajul primește astfel și o semnificație temporală, în totalitatea cosmică a existenței intrînd și *istoria* celor ce, în „spațiul mioritic", își duc viața din veac *(Țară)* :

Țara și-a-mpins hotarele
toate pînă la cer.

Pajuri rotesc — minutare în veșnicul ceas —
peste cîmp și oier.

[112] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 178.
[113] L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, p. 6.

TIMPUL MITIC, ISTORIA ȘI ȚARA

1939 !

Cu spaima de „teroarea istoriei“ ce începea cu al doilea război mondial, exclama L. Blaga *(1939 !)*:

Îi este pustiului sete
de sfinți și de rouă.
O mie nouă sute treizeci și nouă !
An fără rouă.
. . . . . .

Crește pustiul : vai nouă !
Nici sfinți și nici rouă.
O, semeni și-așezăminte,
Vai nouă, vai nouă !

În 1940, cînd granițele țării, înfăptuite în primul război, erau încălcate prin ocupație și dictat, în condițiile celui de al doilea război, în ciclul „Vîrsta de fier“ poetul era îndurerat de cedarea unor părți din teritoriul geografic românesc *(Inima mea în anul 1940)*:

Stelele, ce-i drept, mai sunt deasupra, toate,
dar Dumnezeu ne trece sub tăcere.
Tenebrele n-au capăt, lumina n-are înviere.
Inima mea — e-o carte care arde,
un bocet
în mijlocul Patriei.

Poetul privește „prezentul" ostil, un timp fără „istorie" ca o formă a unei stăpîniri recunoscută numai exterior *(Timp fără patrie)*:

Timp fără patrie : rîu fără ape,
secetă-n albie, și subt pleoape.
Timp fără patrie : inimi învinse,
vîrste nerodnice, cugete stinse

. . . . . .

Timp fără patrie : stingere-a tortei,
boltă neprietenă, clopot al sorții.

O solidaritate de soartă amară a tuturor este pusă sub semnul unui simbol istoric *(Cîntec despre regele Ion)*:

ne cheamă azi pe toți la fel :
Ion fără de țară

Ion fără de țară e unul singur, dar, sub „teroarea istoriei" de atunci, din anii războiului, pe poet îl leagă de prezent un sentiment al „obîrșiei", al „izvoarelor", mărturie că, solidar cu neamul său, simte puterea unei istorii din adîncuri *(Nu sunt singur)*:

Mi-a crescut pe cîmp o floare,
unde sunt, să nu fiu singur.

. . . . . .

Focuri sunt și e credință.
Acest gînd cît mai palpită
schimbă moartea-n biruință :
nu sunt singur, nu sunt singur.

După o dialectică a naturii, în care și soarta omului intră, de aici, din această prezentă a trecutului în anii prezentului, o speranță se ivește în „întoarcerile" istoriei *(Înviere)*:

În azur se simt întoarceri.
Vînăt fum de veacuri ude
S-a întins în tot orașul.
Undeva un zbor s-aude.

. . . . . .

Fiece sămînță-naltă
De pe un mormînt o piatră.
Suferința are-un cîntec
Și nădejdea are-o vatră.

Căci istoria are o „viclenie" a trecerii, dînd numai impresia unei „opriri", și de aceea acceptarea sorții, în momentul istoric dat, nu este o renunțare fără speranță, și, după legea schimbării în dialectica timpului *(Sufletul meu s-apleacă soartei)*:

Sufletul s-apleacă soartei,
jalea-l bate, nu-l destramă.
Vîntu-n apă face-o undă,
bucură-te că nu-i rană.
Inima se mai frămîntă,
bîntuită — se întramă.
Vîntu-n apă face-o undă —
unda-i undă, nu e rană.

ȚARA DE TOTDEAUNA ȘI VATRA STRĂMOȘILOR

La Universitatea din Cluj, strămutată temporar la Sibiu, în 1940, după cedarea Transilvaniei de Nord, profesorul Lucian Blaga deschidea cursul său de *Filosofia culturii* cu o lecție în care spunea: „Pînă ieri am fost o țară mare, din punct de vedere etnic și geografic, astăzi sîntem o țară mult mai mică... Acest orizont, care de pe pămînt s-a retras din inima noastră îl purtăm cu noi, închis în noi, ca orizont viu și neuitat, pe care nici o măsură omenească nu-l va putea revizui. Țara din inima noastră, orizontul tocmai suficient pentru orice creație oricît de mare a spiritului, țara de totdeauna rămîne neatinsă acolo, înlăuntrul nostru... Acest orizont lăuntric, comoară neadormită și care nu se va stinge, este cea mai mare moștenire a trecutului, a trecutului care, tocmai pentru această moștenire, ar merita poate să nu fie în totul disprețuit" [1].

Filosoful, în această lecție, făcea o legătură cu lecția de inaugurare a cursului său din 1938, cînd a fost numit profesor, și cînd își exprima credința că oricare ar fi viitorul politic al ținutului geografic în care românii sînt așezați prin destin istoric, acest ținut, deși bîntuit de toate furtunile în trecut, se găsește în pragul unor împliniri spirituale unice în istoria sa, iar românii vor avea și ei un viitor de natură spirituală cum nu l-au avut niciodată pînă atunci. Filosoful întrebuința o fi-

[1] *Manuscriptum*, 1973, nr. 4.

gură poetică, vorbind de „expansiunea noastră spre cer", într-un moment istoric cînd alte popoare erau așa de intens preocupate de expansiuni geografice. Și în condițiile războiului, ce ne-au provocat dezastrele teritoriale, filosoful își menținea optimismul nu ca o reacție temperamentală față de nenorocirile prin care ni s-a dat să trecem atunci, ci dintr-o „îndelungă meditație asupra rostului destinelor culturii în general și asupra substratului așa de viu, așa de nepervertit, așa de proaspăt, așa de incredibil de *creator* al culturii noastre populare, în comparație cu tot ce se găsește în bătrîna Europă". Aceasta pentru că noi avem o legătură cu pămîntul, pe care bătrîna Europă a pierdut-o de mult, în condițiile de cultură ale unei diferențieri *stilistice* asupra cărora filosoful meditase în studiile sale de pînă atunci.

Dacă între zenitul spiritual al unui popor și strălucirea sa politică nu este totdeauna o coincidență perfectă, cum nu era nici în anii ultimului război în istoria românilor, argumentele istoriei de totdeauna pot fi invocate, ele fiind fără îndoială mai tari decît conjuncturile politice de moment, pentru a da acestora sensul condițiilor unor înnoiri a forțelor spirituale, prin care destinul culturii se împlinește într-o nouă ascensiune, după un paradox al istoriei, cum spunea filosoful; dar am putea spune mai bine, după o dialectică a istoriei, în care momentele de grea cumpănă din planul exterior al evenimentelor politice fac din legătura cu pămîntul, cu trecutul, o formă de împlinire spirituală majoră, corespunzătoare orizontului din inimile noastre, închis în noi în acele momente ostile nouă, însă suficient pentru orice creație oricît de mare a spiritului, care este *țara noastră de totdeauna.*

Țara de totdeauna este o încadrare paradigmatică a faptului istoric prezent, o existență vastă de continuitate în timp, după o dialectică de semnificații speciale a istoriei, în care „strămoșii" sînt „vatra", „pămîntul", deci „țara", prin care noi ne menținem în prezentul dat ca eveniment istoric *(Părinții)*:

Ei vor să fie rădăcinile,
prin cari ne prelungim pe subt pămînt.
Se-tind domol părinții pe subt pietre,
în timp ce în lumini mai adastăm,
în timp ce fericirii ne-mprumutăm
și suferinți și apă vie pe la vetre.

Într-o confruntare a prezentului cu trecutul, după dialectica istoriei, strămoșii, prin care ne prelungim pe sub pămînt și ne-mprumutăm apă vie pe la vetre, în istoria neamului românesc sînt *dacii* și *romanii*, prezenți în continuitatea noastră prin „legea românească", în care ei au intrat odată cu constituirea ei ca spiritualitate, într-o istorie de tip organic: pămîntul, limba, credința. Dacii sînt „pămîntul", „țara" românilor, „apa izvorită din munte, ce leagăn a fost seminției noastre, pentru care munții dacilor sînt „amintirea trează de mari coloane în vechime". Acestea sînt deci „supremele izvoare" ale istoriei *(Grădiște)*:

Ne va fi dat s-ajungem și pe culme într-o zi?
Pe-o treaptă sus vom iscodi
ce-a fost cîndva și nu mai este;
templul de aur pe priporul din poveste.
. . . . . .

Murmurul nostru, visul, se va-npărtăși
din nemurire printre greerii ce cîntă
și printre zei, cari, fără temple, mai trăiesc.

Iar romanii, în aceeași istorie de tip organic, sînt „drumul" *(Cimitirul roman)*:

un drum flancat, de-a stînga și de-a dreapta,
de sarcofage, urne, mauzolee,
păstrînd cenușă, oseminte-adăpostind.

Așa vedeau romanii Drumul, orice limite-nfruntînd,
în marea-mpărăție a vieții-naintînd prin moarte
sădită-n șiruri
de două părți. Cei ce la umbra chiparoșilor
în sarcofage dorm, ascultă tunetul
de scuturi și de lănci, marșul cohortelor,
roțile de care, nechezul cailor. Acestea toate,
la rîndul lor, acu, nu mai sînt,
dar morții, cei mai vechi, aceia mai ascultă
la drumul care sună pe pămînt.

Așa închipuiau romanii cimitirul!
un drum flancat de două rînduri de tăceri.
Aceasta-i metafizica romană: un Drum.
Un drum ce-naintează printre morți, nu printre vii.

Morții ce mai ascultă la drumul ce sună pe pămînt sînt „strămoșii" în istoria majoră a neamului românesc, pe un drum ce înaintează printre morți, nu printre vii, mergînd pe sub pămînt, pentru cei vii. Comunicarea cu strămoșii, pe sub pămînt, este viața organică într-o istorie care se consumă fără sfîrșit în timp, după regula unei gîndiri poetice a cărei structură rezidă în mit *(În preajma strămoșilor)*:

Pe lespezi dacă te-apleci
auzi scarabei sărutînd părinteștile luturi,
crengile noastre căzute-n adînc, în ținuturi
amare și reci.

În studiile sale filosoful s-a ferit de speculații în preajma unor elemente de situare istorică, precum : dacismul, slavonismul, romanitatea, cu convingerea lui că în acest domeniu certitudinile încetează îndată ce ieșim din hotarele filologiei, iar filologia nu ne poate conduce pînă în pragul substanțelor, pentru descrierea unei entități pe care o definim în linii de orientare mai certe printr-un ușor exces de imaginație abstractă, care ne pune în fața unui fel de „apriorism" al spiritualității creatoare, potențe ipotetice ce alcătuiesc împreună matca stilistică a unui popor. Factorii stilisticii alcătuiesc o „matrice stilistică", permanentă în istoria unui popor, putînd să crească sau să scadă, „substanță în mare măsură neatinsă de contingențele vremelnice și istorice", dar susținînd istoria prin determinantele ei, în calitatea lor de potențe creatoare[2]. În ce privește poporul român, spune filosoful, determinantele ce alcătuiesc matca stilistică reprezintă permanența și puterea lui în cursul veacurilor, „ea este porțiunea noastră de «omenească veșnicie» în succesiunea necurmat împrospătată a generațiilor"[3]. Această matcă stilistică, mănunchi secret de puteri ipostatice, este dealtfel singura noastră mare „tradiție". O tradiție mai invizibilă decît alcătuirea de cronici de fapte din răbojul strămoșilor, sub scutul magic al stemelor. E o tradiție ce nu permite decît o formulare metaforică sau metafizică. „Tradiția noastră e matca stilistică, în stare binecuvîntată ca stratul mumelor. Mocnind uneori, neîntrerupt vie, ea se manifestă în timp, deși, măsurată cu orizontul nostru efemer, ea e mai presus de timp. Creatoare fiind, tradiția aceasta a noastră

[2] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, ed. a II-a, p. 182.
[3] Id., *ibid.*, p. 228.

are un caracter „muzic", iar nu „muzeal" [4]. Ea e fără vîrstă, ca frunza verde. O despărțire de ea ar însemna apostazie.

Formularea metafizică a tradiției este a *filosofului*, care, de la metafizica folclorică plecînd, îmbină filosofia cu *mitul*, de vreme ce, cum va recunoaște el în studiul despre *ființa istorică*, „gîndirea mitică", după ce a fost refulată din filosofie și știință, mai are un spațiu de rezervație în metafizică" [5]. Iar formularea metaforică a tradiției, mai aproape de „stratul numelor", este a *poetului (Înaintarea lor și întoarcerea noastră)*:

Dăinuind în noi
mai mult decît în morminte,
pe drumul lor viu
strămoșii se uită, subt soare, mereu înainte.

Problema formulării „apriorismului românesc" ca teorie, permisă de tradiție, urmează a fi reluată în capitolul privitor la *mitul filosofic*, pentru definirea *ființei istorice* ca „omul deplin" [6]. De văzut acum este numai în ce fel *poezia* anticipează *filosofia*.

TIMPUL ORIGINAR ȘI STRATUL MUMELOR

Cum e cu putință, istoric vorbind, o asemenea viziune optimistă, în dialectica zenitului spiritual și a nadirului politic ca moment istoric dat, ca aceea a lui Blaga, în 1939, moment de mare răscruce în istoria poporului român ? La această întrebare vom răspunde mai întîi printr-o „inscripție" a poetului, ca primă poezie din ciclul *Vîrsta de fier*, din anii războiului *(Inscripție)*:

Luptele ce nu le dăm,
luptele ce rămîn în noi,
ne lărgesc și ele în taină patria.

Așadar, istoria, ca desfășurare a evenimentelor în timp, poate să fie mare prin „luptele ce nu le dăm" în planul evenimentelor imediate, ci în perspectiva timpului, lărgind în taină patria.

[4] Ibidem.
[5] L. Blaga, *Ființa istorică*, Ed. Dacia, 1977, p. 210.
[6] Id., *ibid.*, p. 216.

De aici, și sub semnul acestei „inscripții", se deschide drumul spre viziunea istoriei și a patriei în *mitul poetic*, viziune asupra căreia va medita însă și filosoful. Într-o cugetare din anii „vîrstei de fier", proiecția mitică a evenimentului îi pare poetului ca ținînd de însăși condiția istoriei : „*Momentele culminante* — în momentele ei culminante, istoria se declară realmente cu intensități și proporții de mit. Istoria n-are nevoie de concursul poeților spre a intra în dimensiuni ce aparțin unei închipuiri avide de simboluri" [7].

O conștiință mitică arhaică este substratul acestei concepții, închipuirea avidă de simboluri confundîndu-se cu însăși facultatea de a creea „mituri". Poetul explică în ce fel ea dă evenimentelor proporții de mit : „Ceea ce istoria nu uită devine legendă. Ceea ce istoria uită devine istoriografie" [8]. Orice legendă e „cînt scris de-o mînă pe apă în cursul de unde ne scapă", spune poetul *(21 Decemvrie)* :

. . . . . Dar vine

trăește pe vaste aceste
tărîmuri, pe-adîncile, alt fel
decît pe un prund de poveste ?

„Prundul de poveste", ca orizont interior, în care istoria se declară cu intensități și proporții de legendă, este un orizont spațial reprezentativ, cu funcția revelatoare a unei „istorii" ce se consumă dincolo de evenimentul dat în prezent, purtînd deci în el o „semnificație" a universului uman. Și cine trăiește „pe-un prund de poveste" are înțelesul ontic al realității istorice. Căci în dubla față a devenirii, ca timp și eternitate, timpul este privit de poet nu numai ca un „prezent" într-un eveniment anume, ci și ca un prezent în „devenirea" istoriei însăși, care dă semnificație prezentului. Și aceasta este dialectica istoriei.

Poetul definea astfel o caracteristică a gîndirii mitice arhaice, tendința spre arhetipal și paradigmatic, observată de etnologi la omul societăților tradiționale, cu prelungiri însă în „memoria" istoriei, pînă în mentalitatea omului modern. Este ceea ce un filosof contemporan, G. Gusdorf, comentînd relația dintre mit și istorie, spune despre conștiința mitică a omului arhaic : „De fapt evenimentele istorice cele mai recente sînt uitate. Ele se confundă într-o ceață a orizontului mitic în care

[7] L. Blaga, *Discobolul*, în *Elanul insulei*, p. 116.
[8] L. Blaga, *Din duhul eresului*, în *Elanul insulei*, p. 230.

nu se mai distinge legenda de istorie“ [9]. Argumentele reiau comentariile lui M. Eliade despre „mitul eternei reîntoarceri“, ca formă de suportare a „teroarei“ [10] istoriei. Despre istoria „insuportabilă“ ca eveniment în timp, spune etnologul : „Omul arhaic — s-a demonstrat— încearcă să se opună, prin toate mijloacele și puterea sa, *istoriei*, privită ca o succesiune de evenimente ireversibile, imprevizibile și de valoare autonomă. El refuză să o accepte și să o valorizeze ca atare, ca istorie, fără a ajunge pentru atît să o conjure mereu ; de exemplu, el nu poate face nimic împotriva catastrofelor cosmice, a dezastrelor militare, injustițiilor sociale legate de structura însăși a societății, sau nenorocirilor personale etc. Astfel va fi interesant de a se înțelege cum această „istorie“ era suportată de omul arhaic, cu alte cuvinte, cum îndura el calamitățile, neșansa și suferințele care intrau în soarta fiecărui individ și a fiecărei colectivități“ [11]. Și consecința, va spune tot M. Eliade în continuare, despre această istorie „insuportabilă“ ca eveniment în timp este că : „Oamenii civilizației tradiționale se apără contra ei, fie abolindu-o periodic prin repetiția cosmogoniei și regenerării periodice a timpului, fie acordînd evenimentelor istorice o semnificație metaistorică, semnificație care era nu numai consolatoare, ci încă și înainte de toate coerentă, adică susceptibilă de a se integra într-un sistem bine articulat în care Cosmosul și existența umană aveau fiecare rațiunea lor de a fi“ [12]. Și aceasta deoarece pentru omul societăților arhaice conștiința mitică exprima tendința lui de a deveni arhetipal și paradigmatic, cu precizarea că „această concepție tradițională a unei apărări contra istoriei, acest fel de a suporta evenimentele istorice a continuat să domine lumea pînă la o epocă foarte apropiată de noi ; și că ea continuă încă astăzi să consoleze societățile agricole (tradiționale) europene care se mențin cu încăpățînare în poziție anistorică și sînt, din această cauză, în fața atacurilor violente ale tuturor ideologiilor revoluționare“ [13]. După explicația lui M. Eliade : «În alți termeni, nu este interzis de a concepe o epocă, nu prea îndepărtată, în care umanitatea, pentru a-și asigura supraviețuirea, se vrea redusă la a înceta de „a face“ de acum încolo „istorie“ în sensul în care ea a început a face plecînd de la creația primelor imperii, și se va mul-

[9] G. Gusdorf *Mythe et métaphisique*, p. 61.
[10] M. Eliade, *Le mythe de l'étérnel retour*, p. 177.
[11] Id., *ibid.*
[12] *Ibid.*, p. 164.
[13] *Ibid.*, p. 164.

ţumi să *repete* gesturile arhetipale prescrise şi se va forţa de *a uita*, ca nesemnificant şi periculos, oricare gest spontan care va risca de a avea consecinţe „istorice“.» [14]. *Anámnèsis* şi *istoriografie* sînt termenii prin care M. Eliade explică o trăsătură caracteristică a procesului „eternei deveniri“ în viaţa naţiunilor, din antichitate pînă în epoca modernă, în „forme de viaţă“ şi tipuri de cultură ce păstrează structurile existenţei arhaice. Din antichitate, omul se consolează pentru teroarea istoriei citind istoriile timpurilor trecute; *Anámnèsis* este o modalitate de prelungire a memoriei şi amintirii unui timp istoric trecut, proiectîndu-l pe om, dincolo de „momentul său istoric“, în timpul primordial al evenimentelor mitice [15]. Dar la omul modern este ceva în plus: orizontul său istoric fiind considerabil, el ajunge să descopere, prin *anámnèsis*, culturi care, „sabotînd Istoria“, au fost prodigios creatoare [16].

L. Blaga atari consideraţii filosofice anticipa aşadar în cugetarea lui despre istoria ce devine legendă: în închipuirea avidă de simboluri aceasta dă momentelor culminante ale istoriei intensităţi şi proporţii de mit. Deci am spune în alt fel, ca şi în mitul arhaic, cînd evenimentul istoric real este ameninţător pentru prezent, el este refuzat de istorie: ceea ce ea uită este prezentul, cînd un popor este împiedicat de altele să-şi facă propria lui istorie, iar ceea ce nu se uită trece în legendă şi în mit, reţinut fiind de închipuirile avide de simboluri ca semnificant în forme de viaţă de structură arhaică.

Concepţia filosofului despre istorie, ca fundamentare a *aprioris*mului istoric românesc, se înscrie într-o asemănătoare problematică mitică, el referindu-se la un anumit tip de cultură, care păstrează structurile arhaicităţii. Vorbind de „mersul cu noroc atît de schimbăcios al istoriei noastre“, în studiile sale de filosofia culturii, filosoful propune o definiţie a istoriei, alta decît cea de „sumă a evenimentelor şi a prefacerilor ce au loc într-un anume timp, într-un domeniu oarecare al activităţii umane, de interes supraindividual“ [17]. Aceasta este o definiţie ce ţine de graiul obişnuit şi de simţul comun, dar definiţia de circulaţie este de multe ori absorbită de o semnificaţie mai adîncă, pe care chiar istoricii au simţit-o ca necesară, cerînd faptelor să îndeplinească şi alte condiţii decît cele impuse de

[14] *Ibid.*, p. 177.
[15] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 169—170.
[16] Id., *ibid.*, p. 170.
[17] L. Blaga, *Spaţiul mioritic*, ed. II, p. 180.

dimensiunea temporalității : «Conștiința critică, sau de o orientare mai sintetică și mai vizionară, va cere însă ca aceste fapte să se integreze într-o linie ritmică sau de vastă continuitate, într-o dinamică de anvergură, în forme și într-o dialectică pline de semnificații speciale, care depășesc tîlcul vieții individuale, și cărora insul le este subjugat ca unor puteri majore. Aceasta e „istoria" ca existență de înalt format și de o logică interioară cu totul particulară, ca entitate vastă, ca amplă înlănțuire, care implică inițiative individuale, dar nu se explică prin ele» [18].

Această a doua definiție a istoriei, pe care Blaga o dă, are în vedere structurile fundamentale ale gîndirii folclorice, după o logică interioară particulară care, ca amplă înlănțuire a evenimentelor, integrează faptele umane într-o anumită linie ritmică de vastă continuitate. Este concepția pe care filosoful, prin termenii de „evoluție" și „involuție", o atribuie mentalității tradiționale a poporului român, ca filosofie asupra istoriei, prin distincția celor două planuri în cursul ei schimbăcios : evenimentul dat, refuzat din spirit de apărare împotriva conjuncturii nefavorabile, și istoria însăși, care își urmează cursul ei lăuntric, după o forță interioară cu totul particulară, într-o dialectică de semnificație mai adîncă. Această „istorie" sporește obiectul cu o perspectivă și este adesea ca o haină prea largă, pe care realitățile noastre istorice nu o umplu decît parțial, „punînd adeseori faptele în situația delicată de a fi mult întrecute de idee, încît criteriile ei nu sînt utilizabile decît cu rost alfabetic, pentru descifrarea și caracterizarea oarecum negativă a realităților noastre istorice".

Pentru explicarea „involuției" în anumite perioade ale istoriei poporului român ca „istorie", criteriile filosofiei lui Blaga se întemeiază pe un studiu al „stilului" ca „orizont interior", din care se deduc cîteva profiluri temporale și spațiale, specific diferitelor culturi. Eseul despre *Stratul Mumelor*, publicat postum, este incontestabil nucleul teoriei, pe care filosoful va dezvolta-o în capitolul din *Spațiul mioritic*, despre *Evoluție și involuție*. În el filosoful schița o istorie românească, prin aspectul ei de creștere a sentimentului spațial, cu regretul „neîmplinirii" ei majore în timp. Destinul organic al poporului român, ce ajunsese la pragul unei monumentale culturi în domnia lui Ștefan, a fost retezat, continuîndu-se în „răstimpuri", cu menținerea chemării pe drumul unui cosmos românesc : „Nu o dată ne-am simțit ispitiți să reintegrăm poporul

[18] Id., *ibid.*, p. 182.

nostru în posibilitățile sale și să permitem spiritului nostru și virtualităților sale o desfășurare de vis. Imaginația noastră este mereu invitată de latențele mocnitoare ale vremurilor". Și filosoful este încrezător în „ce ar fi putut să fie", și încă mai „poate să fie", ca izvorînd din „matricea, fecundă ca *Stratul Mumelor*, a spiritului nostru" [19]. Este ceea ce, cu un alt termen, filosoful numea „boicot" al istoriei, adică o „retragere" din istoria ca eveniment „exterior" dat, „într-o viață nu lipsită de cultură, nu despoiată de forme, dar *anistorică*" [20]; așadar o formă de a evita „teroarea istoriei", cînd istoria era opusă celui ce se apără astfel de amenințările ei ca fapt în timp, așa cum s-a întîmplat și cu poporul român în diferitele lui etape de „evoluție" și „involuție".

În istoria românilor dublarea evenimentului cu istoria însăși, în perioadele de *evoluție* care alternează cu cele de *involuție*, a fost o condiție aproape constantă a ființării lui, după teoria lui Blaga. Începuturile istoriei poporului român coincid cu o retragere din istoria majoră, ca urmare a năvălirilor așazise barbare, care au întrerupt „istoria" începută de romani în Dacia Traiană, impunînd populației romanizate să continue o existență organică sufletească de o fizionomie proprie, ca într-o scoică „unde în veacurile de somn aveau să se înfiripe întîiele determinante ale mătcii stilistice românești" [21]. Limba românească păstrează urmele acestui proces al retragerii din „istorie" în viața de tip „organic"; cuvîntul „pămînt", derivat din latinul „pavimentum" (pavaj), arată că termenul de civilizație urbană, implicînd un cadru de viață istorică de tip monumental, cum a fost cea a romanilor în Dacia Traiană, după retragerea administrației și armatei lor a primit înțelesul de „pămînt", care implica o *involuție* într-o viață organică, fără aspect major istoric, pămîntul fiind „țară", o organizație de tip organic în care pămîntul este el însuși „istoria". O schimbare profundă de tip de viață, așadar, care va dura secole, într-un „boicot" al istoriei, adică într-un refuz al istoriei *altora*, un boicot firesc și nu lucid organizat „față de stăpînirea recunoscută exterior dar nu lăuntric" [22].

Pentru valabilitatea ipotezei privind limba ca purtătoare a urmelor acestui proces de retragere în viața de tip organic,

[19] L. Blaga, *Stratul Mumelor*, *Isvoade*, p. 203—206.
[20] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 183.
[21] Id., *ibid.*, p. 184.
[22] *Ibid.*, p. 191.

îl citām pe S. Pușcariu, care vorbește de un „parcurs subteran" în istoria poporului român, în timp de cîteva secole pe locurile unde se găseau odinioară romanii și îi regăsim și azi[23]. Limba lor e o dovadă, folosită de ei în munții care le erau patrie : *șes* vine de la latinescul *sessus*, participiul lui *sedere* „a ședea", căci, cum explică lingvistul, cîmpia plană ți se pare „așezată cînd o privești de sus"[24]. Iar dacă „țară" are înțeles de „șes întins" (ca Țara Bîrsei, Țara Făgărașului)[25], este îndreptățită și ipoteza că *așezările* la *șes* implică sensul de stabilitate, de viață „așezată", echivalentă cu „țara" ca organizare în forme majore de existență istorică, în epoca întemeierii statelor românești.

Așadar, dintr-un „boicot" de tip organic cum era în evul mediu timpuriu, „istoria" se inversează într-o epocă de expansiune politică, făcînd ca, odată cu întemeierea statelor românești, „pămîntul", vechiul „terra", moștenit de la romani, să redevină „țară", dar acum cu înțelesul de „stat". El implica o viață de tip major, istoric, în măsura în care statul românesc, în acea perioadă de *evoluție* este el însuși „istoria", ce va ajunge în epoca marilor voevozi, Mircea și Ștefan, la una numită de Blaga „unica noastră veșnicie revelată în timp" : Ștefan cel Mare a fost prima „chemare pe drumul unui cosmos românesc"[26], voievodul fiind înzestrat din belșug cu toate calitățile pentru plăsmuirea unor zări împărătești de largă respirație istorică. Aceasta a fost curmată însă de expansiunea otomană, cînd poporul român a început o nouă *involuție*, ce păstrează însă un „dor de istorie". Și, ca să-l citām din nou pe S. Pușcariu, odată cu această retragere în fața expansiunii străine, „țara" este denumirea pe care translivănenii, ce veneau „de sus", din munte, odată cu valul de emigrări din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, l-au dat marelui șes al Munteniei : «Ei coborau în „Țară" cînd treceau munții, ducînd cu ei cuvintele nouă în „Țara Românească»[27]. Deabia în secolul al XIX-lea, odată cu învierea generală a ideii naționale în Europa se ivesc și, am spune, sub „țărîna", care e „țara" românească sau vechiul „pămînt" românesc, întîiele semne ale unei acțiuni politice care consecvent urmărite cum constată Blaga, vor duce, peste un secol, cu o logică de fier, la unitatea politică a poporului român (1918).

[23] Sextil Pușcariu, *Limba română*, I, Ed. Fundațiilor, p. 324.
[24] Id., *ibid.*, p. 163.
[25] *Ibid.*, p. 209.
[26] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 193—194.
[27] S. Pușcariu, *op. cit.*, p. 209.

Cît privește valabilitatea istorică a teoriei, termenul „boicot" a fost derutant pentru mulți comentatori, fiind echivalat cu „negarea" istoriei și nu cu un anumit „mod de a face istorie". Nu ne oprim acum la aspectele accepțiilor ulterioare ale „evoluției" și „involuției", problema rămînînd a fi reluată în capitolul despre *mitul filosofic*, cu privire la ființa istorică". Acum observăm numai că pentru filosof argumentele țineau mai întîi de „faptele" de cultură, prin care continuitatea noastră ca neam avea capacitatea de expansiune în „istorie". De reținut este că teoria filosofului are în vedere „învelișul permeabil al culturii noastre folclorice, care a îngăduit în cursul timpurilor netăgăduite procese de surpriză" și că în „nucleul iradiant și consistent", care este matricea stilistică a duhului nostru etnic, se descoperă o viziune asupra istoriei pe care etnologii epocii noastre o consideră ca fiind specifică în general omului societăților arhaice, în concepția lui despre timpul ca „istorie". În studiul său despre diferența stilistică între cultura minoră și cultura majoră, filosoful va pune istoria sub semnul structurilor maturității, care devin suverane în cadrul unor culturi majore : „Istoria", ca timp articulat și cu spinare, este dimensiunea în care se desfășoară și crește o cultură majoră... Timpul nu sfîrșește cu viața insului, ci o vastă proiecțiune, arcuire uriașă peste generații. Cu asemenea orizonturi se calculează efectiv ; ele intră ca factori constitutivi în planurile creatoare, ce alimentează și susțin o cultură majoră. Cu o astfel de expansiune bărbătească a viziunii spațiale și temporale, începe totdeauna o „istorie" [28].

Acceptînd teoria filosofului despre „vîrstele adoptive" în ridicarea unui popor, cum a fost al nostru, de la cultura folclorică la cultura majoră, întrebarea este cum se poate ajunge la „istorie" într-un timp care, în cadrul unei culturi folclorice, se consumă, ca durată, într-un orizont ce se prelungește într-un timp originar, de-a dreptul în mitologie ? Cu aceasta intrăm în descoperirea „obîrșiilor", a „izvoarelor", sau *Stratul Mumelor*, cum îi zice poetul. Istoria crește din ea în forme cînd mai viguroase, cînd mai ascunse, ca o „matrice" în care istoria se consumă printr-o creștere a sentimentului spațial ; acesta, ca „suflet" al unei culturi majore, este „țara noastră de totdeauna".

Aceasta este, așadar, dialectica istoriei în mitul poetic al lui Blaga : țara din inimile noastre, ca „pămînt românesc", se

[28] L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, *Trilogia culturii*, p. 355.

identifică cu istoria, un curs lăuntric într-o linie de vastă continuitate, un orizont suficient de mare pentru orice creație a spiritului, care este țara noastră de totdeauna, ca încadrare paradigmatică a faptului istoric dat în prezentul timpului. Trecutul nu este un timp *uitat*, ci un timp *prezent*, ca o lumină din umbră, vatra strămoșilor, în care poetul se ispitește singur să creadă că lumea este o „cîntare" *(Biografie)*:

Închis în cercul aceleiași vetre
fac schimb de taine cu strămoșii,
norodul spălat de ape subt pietre.
Seara se-ntîmplă molcom s-ascult
în mine cum se tot revarsă
poveștile sîngelui uitat de mult.

În schimbul de taine cu strămoșii, poetul cîntă marea trecere, somnul lumii. Și, va spune în altă poezie *(Somn)*:

În întunericul fără de martori
se liniștesc păsări, sînge, țară
și aventuri în cari veșnic recazi.
. . . . . .
Cu zvonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinți.
În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.

Părinții ca „strămoși" sînt „neamul", despre care Blaga spunea că e rezultatul istoric al aderării la tot ce e „organic". Și aderența la tot ce e organic e verificată și prin împrejurarea că românul numește prin „lege românească" sinteza a doi termeni, a cosmicului și a etnicului [29]. Timpul coincide cu eternitatea în „spațiul-timp" care este „sufletul satului" *(Sufletul satului)*:

Eu cred că veșnicia s-a născut la sat.
Aici orice gînd e mai încet,
și inima-ți zvicnește mai rar,
ca și cum nu ți-ar bate în piept
ci adînc în pămînt undeva.

[29] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 46.

În acest adînc al pămîntului satului sînt izvoarele vieții strămoșilor, al căror glas i s-a trezit poetului în piept *(Liniște)*:

Se spune că strămoși, cari au murit fără de vreme,
cu sînge tînăr încă-n vine
. . . . . .
vin să-și trăiască mai departe
în noi,
viața netrăită.

Într-o istorie ca „eternă întoarcere", trecutul intră în prezent prin semnificația lui; prin aceasta, faptele umane se integrează într-o dinamică de anvergură; evenimentul intră într-o durată care este istoria de înalt format și adîncă spiritualitate. „Timpul fără patrie" este „evenimentul" și nu „vasta continuitate" în care istoria poporului se împlinește. Dar în dialectica plină de semnificații speciale ideea de „neam", cu înțeles de „fapt organic", s-a dezvoltat adesea împotriva ideii de „stat", cînd statul era al „altora", ca în istoria poporului românesc, „care, păstrat sute de ani subt stele neprietenoase, și-a presimțit unitatea organică de neam, peste barierele și vămile a trei imperii" [30]. Și care se va înfăptui ca unitate politică statală după primul război mondial, în 1918.

CÎNTECUL CREȘTERII ȘI AL ÎNAINTĂRII

„Țara", așa cum s-a înfăptuit ea, ca stat unitar român, prin confruntarea forțelor europene în primul război mondial, este „pămîntul românesc"; dar acum nu cu înțelesul unei organizări de tip organic, așa cum s-a menținut ea timp de secole, ca o formă de refuz al istoriei altora, ci cu înțelesul major al „istoriei" românești. Împrejurarea că posibilitățile de nouă evoluție ni s-au hărăzit de istoria de-abia într-o fază de cultură europeană constantă, ne obliga să ne cucerim independența prin instituții proprii, pe de o parte, dar și prin jocul forțelor europene. Și încheie filosoful: „Poate numai urechile noastre sunt de vină că încă nu aud cîntecul creșterii și al înaintării" [31].

[30] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, p. 45.
[31] Id., *ibid.*, p. 203.

Poetul pare că aude „cîntecul creşterii şi al înaintării", încrezător în „prundurile de ape" ale „ţării de totdeauna". În semnele monumentalizării ei, ca un răsunet al istoriei „pămîntului românesc", în inima poetului ea păstrează imaginea mitică a „spaţiului mioritic" *(Ţară)*:

Pe dealuri se-nalţă solare
podgorii albastre şi sonde.
Riuri spre alte seminţii
duc slava bucatelor blonde.

Ţara şi-a-mpins hotarele
toate pînă în cer.
Pajuri rotesc — minutare în veşnicul ceas —
peste cîmp şi oier.

„Pajurele", ca păsări ce arată pe cer semnele timpului, sînt *stemele* ţărilor, deci simboluri ale permanenţei istorice *în timp*. Cu alte cuvinte, un orizont interior al „spaţiului mioritic", închis în noi în momentele ostile ale istoriei, dar suficient de mare, ca o adevărată matcă stilistică, pentru orice creştere oricît de mare a spiritului, în orizontul interior al ţării de totdeauna.

În „cîntecul creşterii şi al înaintării", după această dialectică, simbolul timpului, ca ridicare în „cumpăna" eternităţii, în toamna lui '40, cînd eram „noi străini, cu patria pe umeri moartă", este „echinocţiul de toamnă", care duce cu el viaţa, aşteptată în inimile oamenilor ca „eternă întoarcere". Măsurată dinlăutrul nostru, ca istorie, ea este o „suflare lentă", de sub pietrele unde dorm strămoşii *(Echinocţiu de toamnă)*:

Vino pe deal, pe cel din urmă-n soare,
unde-un trecut de slavă cu suflare lentă
sub pietre doarme,
să strigăm de acolo după păsările călătoare.

În acel an de îngustare a orizontului exterior al spaţiului românesc, în cumpăna şi-n sfîşierea ceasului prejmuitor, al prezentului acelor timpuri, „ţara" ca „istorie" face din legătura cu pămîntul şi trecutul o împlinire majoră. Şi astfel în dialectica zenitului spiritual al culturii majore şi a nadirului politic al evenimentelor pe dimensiunea temporală a existenţei, „patria" rămîne ţara mitică, porţiunea noastră de „omenească veşnicie", revelată în mitul poetic ca „stratul mumelor", o substanţă neatinsă de contingenţele vremelnice ale „momentelor" trecătoare

ale istoriei. Ceea ce înseamnă că astfel se dă faptului istoric negativ rezonanța unei ascensiuni spirituale, deci un conținut spiritual pozitiv.

În gîndirea mitică a omului arhaic această inversiune înseamna o întoarcere spre „începuturi", spre timpul originar, timpul mitic, cînd lumea s-a născut din tenebre. În inima poetului, ca și în conștiința mitică a omului societății arhaice, suferința are un *sens*, ea răspunzînd unei anumite ordini a cărei valoare nu poate fi contestată, o dată cu „trecerea" timpului. De aceea, în dialectica istoriei, „echinocțiului de toamnă" îi urmează, în vrăjmășia timpului, „solstițiul de iarnă", ca simbol al creșterii luminii care să pună capăt tenebrelor într-o „inversiune" a lor cu lumina *(21 Decembrie)*:

În iarnă stă țara. Vai, unde-i
albastrul ei sfînt atribut!
Pădure, restituie-mi zeii,
pe cari ți i-am dat împrumut.

În vremea de cumpănă a solstițiului de iarnă, cînd lumina începe să învingă tenebrele, din sfîșierea ceasului prejmuitor, ca nadir politic, se deschide zarea unui nou anotimp, ca zenit spiritual de continuitate istorică majoră: „mărunții zei" ai pămîntului așteaptă să fie azvîrliți prin brazdele tăiate în zilele de martie, ca „mirabilă sămînță" ce închide în sine supreme puteri. *Țara*, în imaginea mitică este *Eutòpia*, mîndra grădină. În preajma ei *(Mirabila sămînță)*:

... fulgere rodnice joacă
să-nalțe tăcutele seve-n lumină.
. . . . . .
voi umbla primăvara întreagă prin tîrguri
căutînd vînzători de sămînță.
Mi-ai dibuit aplecarea firească și gustul ce-l am
pentru tot ce devine în patrie,
pentru tot ce sporește și crește-n izvorniță.

Aceasta este deci „veșnicia satului", ca devenire a patriei, cu „zeii, solarii" în grămezile de semințe pe arii, „culori luminate ce destăinuie trepte și har". Și în acest fel „satul minunilor", simțit în „tristețea metafizică" a așteptării „minunii ce nu se împlinește" ca un „paradis în destrămare", în care „putrezesc îngerii sub glie", în dialectica de semnificație mai adîncă a is-

toriei, ca „matrice" a potențelor stilistice, devine „mîndra grădină", Eutòpia, ochiul cunoașterii fiind deschis spre „fîntîni fără fund", spre „prundul de poveste". Sau, ca să continuăm imaginea poeziei :

Palpită în visul semințelor
un foșnet de cîmp și amezi de grădină,
un veac păduret
popoare de frunze
și-un murmur de neam cîntăreț.

FIINȚA ISTORICĂ ȘI POEZIA ISTORIEI

Poezia, anticipînd filosofia în mitul poetic al lui Blaga, nu exclude studiul filosofiei lui pentru definirea „ființei istorice", care *face* istorie. O anticipare a teoriei filosofului despre „ființa istorică", definită prin planul specific de existență ca orizont al misterului și al revelării, găsim în una din cugetările din anii de intensă publicistică ai tinereții : „Singura ființă pe care natura a creat-o nedesăvîrșită în *felul* său pare a fi omul. Toate celelalte ființe, animale și plante sunt desăvîrșite. De aceea omul a creat istoria, pentru a se desăvîrși singur prin propriile puteri. De aceea animalele nu au istorie" [32]. Istoricitatea sub formele ei vizibile este modul de desfășurare în spațiu și în timp a existenței umane în *plenitudinea ei, ființa istorică* fiind, prin definiție, creatoare, spune filosoful [33].

Întrebarea, pentru poezie, este atunci : Ce sens *istoric* are actualizarea momentului mitic, în mitul poetic al lui Blaga ca viziune a *trecutului* ce intră în *prezent* prin semnificația lui umană pentru „ființa istorică" ? Pentru răspuns, să ne imaginăm un dialog posibil între „omul arhaic" și „omul modern", după distincția pe care o face M. Eliade, între gîndirea omului arhaic, care are față de istorie o atitudine *negativă*, și gîndirea omului modern, care se știe și se vrea creator de istorie [34] : „Omul istoric" modern, vrînd să-și afirme autonomia, se opune

[32] L. Blaga, *Viața românească*, 1926, nr. 4, reprodus în *Ceasornicul de nisip*, Ed. Dacia, 1973, p. 291.
[33] L. Blaga, *Ființa istorică*, p. 192.
[34] M. Eliade, *Le mythe de l'eternel retour*, p. 180.

„naturii", spre deosebire de omul arhaic care optează pentru o reintegrare a lui în natură. Omul modern, care acceptă istoria, sau pretinde că o acceptă, poate reproșa omului arhaic că, prizonier al arhetipurilor și repetiției, este într-o neputință *creatoare*, de vreme ce omul nu poate fi creator decît în măsura în care el este *istorie*, totul fiindu-i refuzat în afară de libertatea de a face istorie, făcîndu-se pe sine [35]. Dar tot așa omul arhaic i-ar putea reproșa omului modern că, prin dezintegrarea din natură, el nu este nici liber și nici creator de istorie ; căci nu e vorba de o imitație a naturii ce se repetă la nesfîrșit în ciclurile ei, ca „eternă reîntoarcere", ci de o redescoperire a virtualităților intacte ale naturii în om, în posibilitatea acestuia de a trăi în eternitate, de a se reînnoi printr-un sentiment al *transcendenței*, el luînd parte la repetiția cosmogoniei, care este creația prin excelență [36]. Sau să citățm din alt studiu, despre gîndirea mitică a omului arhaic : «Mitul îl învață „istoriile" primordiale care l-au constituit din punct de vedere existențial, și tot ce se referă la existența lui și la propriul său mod de a exista în Cosmos îl privește direct [. . .]. Aici sesizăm deosebirea cea mai importantă dintre omul societăților arhaice și omul modern : ireversibilitatea evenimentelor care, pentru acesta din urmă reprezintă nota caracteristică a istoriei, nu constituie o evidență pentru cel dintîi» [37].

Diferența posibilă dintre omul arhaic și omul modern o face, evident, omul modern. Iar în ipotetica lor confruntare, omul modern poate prelua viziunea mitică a „eternei reîntoarceri" pentru a face din atitudinea *negativă* a omului arhaic, ca structură mitică o atitudine creatoare de istorie, ca o dimensiune a „ființei istorice". Este cazul unor poeți și scriitori precum T. S. Eliot și James Joyce, pe care M. Eliade îi citează pentru nostalgia mitului eternei reîntoarceri, ca formă de abolire a timpului [38]. La aceștia îl putem adăuga pe L. Blaga, care, ca poet, menține viziunea mitică a omului *arhaic*, mai semnificativă într-un mit poetic, dar prin filosofia pe care poetul o „are", și nu doar o „pune" în, poezia, sa, el are despre istorie concepția omului *modern*.

Pentru mitul poetic reținem doar observația filosofului că, omul deplin este „omul luciferic", a cărui cunoaștere este o re-

[35] M. Eliade, *op. cit.*, p. 180.
[36] Id., *ibid.*, p. 182—183.
[37] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 23—24.
[38] M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, p. 177.

velare a „misterului", ca orizont specific uman de existență, indicînd o permanență a modului său de a fi în lume, printr-o mutație ontologică *unică* în felul ei, și astfel „istoricitatea este o dimensiune a omului luciferic" [39]. Ființa creatoare, ca ființă istorică, este pentru filosof „omul luciferic" deoarece existența în orizontul misterului și pentru revelare este ceea ce acordă ființei umane „istoricitate", o demnitate pe care ființele celelalte, și inclusiv omul, nu o pot avea în starea lor de „natură" : Începînd cîndva în trecut, ea n-are sfîrșit decît odată cu ființa umană în general și de aceea *permanența* ei nu este un anumit moment în timp, ci *transcendent* în timpul care asigură omului plenitudinea ființei sale, ca o „mutație ontologică" în propriul său orizont. Explicația teoretică este următoarea : „Potrivit concepției noastre despre om și despre istorie, ființa umană își găsește realizarea supremă pe pămînt, și anume ca ființă creatoare, oarecum în restriște, pe linia relativității și în limitele ce i s-au hărăzit. Aici, în vremelnicia istorică și pe pămînt, omul își duce la deplină izbîndă posibilitățile ce-i sînt îngrădite. Omul nu e o ființă decăzută din transcendență și apoi ridicată iarăși în transcendență. Actul „transcenderii" este o permanență omenească, deși acest act n-are loc decît în limite, în relativitate, adică în marea restriște. Pe pămînt își realizează omul destinul tragic și măreț, la un nivel existențial care nu stă la îndemînă nici uneia din ființele terestre de care el este înconjurat" [40].

Simbolul acestei *transcenderi* din lumea dată a vieții spre istoricitatea omului creator de istorie, ca anticipare a teoriei despre *ființa istorică*, este încă din primele poezii „lucrătorul", într-o metaforă cosmologică închinată *muncii* omului, *creator* astfel în *istoria* pe care el o face ca *om (Lucrătorul)* :

Te irosești în încordări de arc
lîngă roțile mari de oțel.
Strivești între degete sînii materiei.

„Sînii materiei", în mitul poetic, sînt simbolul „începutului", al actului originar, prin a cărui repetare, în mentalitatea omului arhaic, actul uman primește un „sens", devine o *creație cosmică* ; sau, adoptînd terminologia lui M. Eliade, omul este contemporan cu cosmogonia și antropogonia în ritualul care îl

[39] L. Blaga, *Ființă istorică*, p. 216.
[40] Id., *ibid.*, p. 234.

proiectează în epoca mitică a începutului [41]. Însă într-un mit modern al „creației" omul, strivind în mîini „sînii materiei", se întoarce spre începuturi cu conștiința că în „cîntecul" mașinilor, pentru el mai frumos decît al privighetorilor, „frumoase sunt numai lucrurile ieșite din puteri omenești" :

Îți sunt de păcură mîinile și afumate zorile.
Lucrătorule, cu șorțul de piele albastră,
pentru tine mașinile cîntă
mai frumos decît privighetorile.

Lucrătorule, cu șorțul de piele albastră,
tu știi că frumoase sunt
numai lucrurile ieșite din puteri omenești.

„Umbra" lucrătorului ce se irosește lîngă roțile mari de oțel, în proiectarea ei pe bolta înstelată, este o „răsturnare" a *cerului* în *inima* omului, care, *creator* fiind, „orice ar spune gureșii poeți", știe că nici o stea nu e frumoasă pentru că n-a fost făcută de mîna lui. Momentul mitic primordial coincide astfel, în mitul poetic, cu o „trans-descendență", cu o „recoborîre" în lumea *omului*, a cărui creație îl proiectează în durata „istoriei", ca sentiment al *umanității*, într-o ontologie a omului modern :

Din fîntîni sfredelite-n osia planetei
îți scoți gălețile de foc.
Nu te cunosc, nu mă cunoști,
dar o lumină alunecă
de pe fața ta pe fața mea,
fără să vreau m-alătur bunei tale vestiri
și-o strig în sfintele vînturi.

Este elogiul cunoașterii umane, în concordanță cu filosofia poetului asupra modalității existenței umane, determinată de prezența orizontului misterului, ca implicat fundamental al ființei umane, și corolarul lui, tendința de revelare. Lumina ce cade de pe fața lucrătorului pe fața poetului este lumina țîșnită din tenebre în actul genezei în gîndul poetului, simbol al măreției umane într-o „bunăvestire" a lucrătorului, pe care el o strigă în sfintele vînturi, ca orizont revelat al ființei istorice. Iar repetarea creației cosmice, în tendința omului de a deveni arhetipal și paradigmatic, exprimă o ontologie modernă, opusă celei ar-

[41] M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, p. 35.

haice printr-un alt „sens" dat istoriei, decît acela de *negare* a evenimentului istoric.

Elogiul „lucrătorului" în această proiecție cosmică anticipează cu mulți ani filosofia istoriei, pe care Blaga va elabora-o ca secțiune în sistemul său „cosmologic". Transcendența, ca act uman, nu este „stare paradisiacă" a ființei istorice, ci o „stare luciferică", pentru că omul paradisiac își organizează cognitiv orizontul „dat", cîtă vreme omul luciferic transcende lumea dată, în vederea „revelării misterului", corespunzător astfel modului său de a fi „creator", sau cum spune filosoful : „Istoricitatea, în oricare din momentele sale, adună în sine, ca într-un punct, linia într-adevăr tragică a ființei umane. Istoricitatea prilejuiește omului suferințe și satisfacții, ea prilejuiește omului paroxisme ale dezamăgirii, dar și paroxisme ale bucuriei. Dezamăgirile sînt legate de împrejurarea că omul își dă uneori seama de caducitatea funciară a creațiilor sale. Bucuriile sînt legate de împrejurarea că aspirațiile sale și-ar putea găsi totuși un acces în absolut" [42].

Dezamăgirile în istorie sînt motivate în primul rînd prin ceea ce *omenirea* nu oferă *omului*, în rînduiala socială. Dar ele pot alterna cu bucuriile, într-o dialectică a istoriei, cînd țara în care omul trăiește este pentru el *patria* sau țara Mumelor. Deși „patria" vine de la „pater", care este „strămoșul" mitic, la cele mai multe popoare e reprezentată în chip de femeie : Athena, Roma, Germania, Marianne, Albion, și numeroase cuvinte denumind „pămîntul" au etimologii care se explică prin intuirea spațială : „loc", „larg", „provincie" [43]. De aceea, după vechile reprezentări mitice ale zeiței mame", poeții regăsesc intuiția primordială a Mamei, confirmată de poezie ca arhetip, în al cărei izomorfism, după o logică a simbolurilor mitice, virtuțile acvatice și calitățile terestre se confundă [44]. După M. Eliade există o deosebire subtilă între maternitatea apelor și aceea a pămîntului : apele s-ar afla „la începutul și la sfîrșitul evenimentelor cosmice", în vreme ce pămîntul ar fi „la originea și la sfîrșitul oricărei vieți", apele preced orice creație și orice formă, pămîntul produce forme vii. Apele ar fi așadar mamele lumii, în timp ce pămîntul ar fi mama celor vii și a oamenilor [45]. Și, citîndu-l pe M. Eliade, G. Durand adaugă :

[42] L. Blaga, *Ființa istorică*, p. 218.
[43] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 286.
[44] Id., *ibid.*, p. 283.
[45] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p. 222.

„Inițial pămîntul, ca și apa, e primordiala materiei a misterului, cea în care se pătrunde, în care se sapă, și care se diferențiază pur și simplu printr-o mai mare rezistență opusă pătrunderii" [46]. În vechile reprezentări mitice ca zeiță mamă, aceasta oscila între un simbolism acvatic și unul teluric, după străvechea credință în divina maternitate a pămîntului. Cuplul divin cer-pămînt este un motiv frecvent în mitologia universală, în izomorfismul simbolurilor Mumei supreme, în care virtuți acvatice și calități terestre se confundă. Dacă pămîntul este „pîntecele matern", prin intuiția isomorfismului ce asociază maternitatea apelor și aceea a pămîntului, în imaginea poeților, cu deosebire la romantici, cultul naturii este proiecția unui complex al întoarcerii la mamă [47].

În limba românească patria este, ca intuiție spațială, „țara", nume feminin provenit din „terra" — pămîntul, asociat cu apa, în izomorfismul simbolurilor Mamei supreme, în timpul istoriei de tip organic „țările" fiind ale „apelor" care le străbăteau, delimitîndu-le în regiuni etnografice, cu organizare statală tradițională, după „legea românească".

În același izomorfism mitic, ca structură a imaginii poetice, în poezia lui Blaga asocierea pămîntului cu apa are sensul de „țară". Într-o poezie aparținînd ciclului *Virsta de fier*, în imaginile mitice ale „mumelor lumii" pămîntul este, ca și apa, primordiala materie a misterului în care „se pătrunde", „se sapă", iar imaginea „săpătorului", cu străveche semnificație mitică, ca și a „lucrătorului", anticipează poetic definiția filosofică a „ființei istorice", a „omului luciferic", permanent iscoditor al orizontului misterului. Poate tocmai aceasta și justifică titlul dat de poet poeziei *(Sapă, frate, sapă, sapă)*:

Sapă frate, sapă, sapă,
pînă cînd vei de da apă.
Ctitor fii fîntînilor, ce
gura, inima ne-adapă.

Este un îndemn la o *transcendență* care, prin inversiunea stelelor cerului, izvoare de lumină, cu izvoarele pămîntului, izvoare dătătoare de viață, este simțită de poet cu sensul unei *trans-descendențe*, după dialectica revelării, în dezamăgirile „închiderii" și bucuriile „deschiderii" *misterului* pentru „omul luciferic". Acesta, ca „ființă istorică", are înțelegerea *transcen-*

[46] G. Durand, *op. cit.*, p. 284.
[47] Id., *ibid.*, p. 286.

denței în pătrunderea *pămîntului*, în *apa* fîntînilor, pentru prinderea izvoarelor lui mai adînci, de *lumină*:

Să se curme-n piept cuvîntul,
cînd s-arată că pămîntul
stele și-năuntru are —
nu numai deasupra-n zare.

Prin inversiunea stelelor cerului cu izvoarele pămîntului se inversează sensul afectiv al imaginilor, în stratul stihiilor spiritul găsind înțelesul transcendenței:

Prinde tu adînc izvoare —
de subt strat stihie blîndă.
Să se-alegă din argilă
ochiuri lucii, de izbîndă.

Într-o analiză fenomenologică a straturilor semnificației simbolului mitic, putem spune că fîntînile, pe care săpătorul le caută sub stratul stihiilor pentru a da de apa ce ne-adapă inima, ca și fîntînile pe care lucrătorul le sfredelește în osia planetei, ca să scoată gălețile de foc, din care lumina alunecă pe fața oamenilor, sînt un simbol al „începuturilor", al „permanenței" istoriei în conștiința ființei istorice. „Săpătorul", „ctitorul de fîntîni", este „ființa istorică", după cum „pămîntul", în care sapă căutătorul de „izvoare", este „țara", coborîtă în istorie din mitul „spațiului mioritic":

Călători cu turme vie
să se-aplece, să se mire
de atîta adîncime
și de basmele din fire
. . . . . .

Zodii sunt și jos subt țară,
fă-le numai să răsară.
Sapă numai, sapă, sapă,
pînă dai de stele-n apă.

Și de aceea inversiunea imaginilor, a adîncului pămîntului, cu zarea cerului, are sensul istoric al întoarcerii spre „începuturi", la o „mamă supremă", *Patria*, cu înțelesul de *permanență* a istoriei în conștiința „înfăptuitorului" ei. Și astfel, după o dialectică a timpului care în momentele de grea cumpănă face din legătura cu *pămîntul* o legătură cu *țara*, prin imaginea „săpă-

torului" intuiția poetică redescoperă, în *nadirul* politic al unui moment de „teroare" a istoriei „din afară", *zenitul* spiritual al unui popor ce își continuă „înlăuntrul" spiritualității sale proprii lui istorie, încrezător în propria lui „țară".

În mitul poetic aceasta este o modalitate de a simți introducerea *trecutului*, ca dimensiune *mitică* a timpului, în *prezent*. O „prezență a trecutului", am putea spune, pentru a defini, prin timpul mitic, „țara de totdeauna", o prezență a strămoșilor în istoria neamului, a celor pentru care conștiința continuității spirituale este o tradiție mai presus de momentele trecătoare în durata timpului istoric, pe care o purtăm înlăuntrul nostru ca un spațiu „firesc" al spiritualității românești. O transpoziție semnificativă deci, care dă faptului istoric o „istoricitate" afectiv înțeleasă ca o împlinire spirituală majoră în orizontul din inimile noastre, o matcă de spiritualități creatoare „din totdeauna". O istorie în care timpul se prelungește în legendă, nemaideosebindu-se de legendă, configurată în vastitatea gîndului prin structurile antropologice ale conștiinței mitice, pe care o realizează imaginarul, ca mit poetic *(Drum de toamnă)*:

Ca un haiduc eu umblu prin legendă,
prin ciclul vremii molcom încheiat.
Miroase a foi strivite în copită.
Prin cringuri trec cu calul pintenog.
Aud muntările cîntînd din tulnic,
tăiat, în vis, din corn de inorog.

Și atunci, pentru poetul care, „ca un haiduc, umblă prin legendă", sunetul tulnicului din fund de *țară*, „tăiat, în vis, din corn de inorog", este, în istorie, „lumea poveștilor", a mitului, potențialul stilistic al „Stratului Mumelor". De aceea, inorogul, ca ființă jumătate reală și jumătate poveste și legendă, putea simboliza, în „plînsetul țărilor", „zvonul eonului", din care istoria „prin vuetul timpului" își trage forța în „bocetul omului" *(Ce aude unicornul)*:

Prin lumea poveștilor
zumzetul veștilor.

Prin murmurul mărilor
plînsetul țărilor.

. . . . .

Prin zvonul eonului
bocetul omului.

Poetul face schimb de taine cu strămoşii, prin lumea poveştilor, în miturile cu care el identifică *istoria*, cu optimismul celui ce în „zumzetul veştilor" aude „cîntecul creşterii şi al înălţării". Ţara mitică, ţara din sufletul nostru, ca spaţiu firesc al spiritualităţii româneşti, este o „expansiune spre cer", într-o vreme cînd, după observaţia poetului, alte popoare erau atît de preocupate de expansiuni geografice, cum era situaţia în timpul celui de al doilea război. Ţara din inimile noastre este „porţiunea noastră de omenească veşnicie" : un potenţial stilistic cu atît mai viu cu cît în dialectica istoriei, în „cîntecul creşterii şi al înaintării", zenitul spiritual al expansiunii spre cer este pus în cumpănă cu nadirul evenimentului nefavorabil dat. Cum spune poetul în încheierea unui *Catren :*

Trăim subt greul văzduhului
ca pe-un fund adînc de mare
Nici o suferinţă nu-i aşa de mare
să nu se preschimbe-n cîntare.

Cîntarea, în care suferinţa se schimbă în durata timpului istoric, sub greul văzduhului, este *istoria :* „Există două realităţi a căror imensă, zdrobitoare greutate nu o simţim, dar fără de care nu putem trăi : aerul şi istoria" [48]. În structura mitică a imaginii, ca modalitate poetică de a simţi introducerea *trecutului* în *prezent*, în existenţa „de înalt format", proprie „fiinţei istorice", „greul văzduhului" şi „fundul adînc de mare" păstrează cele două sensuri ale dialecticii timpului : „schimbarea" şi „statornicia", *istoria* şi *ţara*.

[48] L. Blaga, *Discobolul*, în *Elanul insulei*, p. 63.

POEZIA MITULUI

BCU CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

ENDOGENEZA GÎNDIRII POETICE

FENOMENOLOGIE ȘI SEMIOTICĂ

Din multe puncte de vedere poate fi studiat universul poetic al unui scriitor : prin analiza tematică, studiul surselor etc. Dar cînd universul poetic este al operei lui Blaga, a cărei substanță izvorăște dintr-o reală sensibilitate metafizică, este necesar să optăm pentru o *metodă filosofică*.

Împotriva prejudecății că „orice aduce a filosofie într-o poezie ar fi neapărat un element ucigător de poezie“ [1], poetul însuși pare a încuraja actul critic ca explorare a filosofiei poeziei : „O substanță metafizică poate și trebuie să intre în poezie și *altfel* decît sub forma unor sentințe articulate după toate regulile logicei sau a unui material gîndit sistematic sau discursiv“ [2]. Și de aceea o datorie elementară a criticului față de propriul lui gust „este să dea autoritate și profunzime acestui gust, printr-o filosofie pe care și-o însușește potrivit înclinărilor lui spirituale“. Și orice s-ar spune, „la spatele oricărui critic literar de-o însemnătate oarecare a stat întotdeauna o filosofie“ [3]. Admițînd aceasta, filosoful nu are în vedere o critică a relațiilor posibile dintre diferitele sisteme de filosofie și operele literare, cum dealtfel s-a încercat de atîtea ori să se dovedească relația dintre poezie și sistemul filosofic și în propria lui operă, ci una care să descopere principiile filosofice ale poeziei : „Rostul pozitiv al criticii literare este în primul rînd acela de a ridica în conștiință, adică pe un plan de luciditate, valorile de penumbră... sau chiar subterane ale unei opere

[1] L. Blaga, *Critica literară și filosofia*, *Saeculum*, 1943, nr. 2, reprodus în *Isvoade*, 1972, p. 50.
[2] Id. *ibid.*, p. 49.
[3] *Ibid.*, p. 50.

poetice". Dar atunci „e clar că filosofia poate să pună la dispoziția criticului unele din cele mai eficace mijloace de sondaj și de determinare conceptuală, cu totul singulare. Căci, prin însăși intențiile ei de totdeauna, filosofia înseamnă o autolămurire a conștiinței, un spor, în larg și în adîncime, a conștiinței și a existenței umane ca atare" [4]. Iar critica, prin mijloacele de sondaj puse la dispoziție de filosofie, este actul de ridicare în conștiință a sensurilor profunde ale operei: „Efortul esențial al Criticii tinde, după uitarea de-un moment a operei studiate, să refacă această operă pe-un alt plan, adică exclusiv în termeni de conștiință. Intră oarecare superior calcul diferențial și integral în sarcina ce-i incumbă Criticei. Linia curbă, cu sinuozitățile ei de domeniul geometriei și al vizibilității, linia ce reprezintă în toată nuditatea ei concretă opera de artă, urmează să fie exprimată și refăcută abstract, în termeni de algebră asimilabilă luciditații noastre" [5].

Nu ezităm de a numi *fenomenologică* această metodă *filosofică* pentru refacerea operei pe un plan de conștiință, deși filosoful nu era un adept al fenomenologiei ca metodă în *filosofie*. Apropierea o facem tocmai fiindcă îi este specifică criticii fenomenologice preocuparea față de fenomenele conștiinței, în așa fel că prin actul critic „gîndirea admirativă" să se pună în acord cu „gîndirea admirată", prin una înțelegîndu-se gîndirea criticului în „autolămurirea" conștiinței în contact cu opera admirată, iar prin cealaltă refacerea gîndirii operei, și nu doar a autorului ei, în valorile ei de penumbră, așadar o înlocuire a unei conștiințe cu alta, ca raport între subiectul cunoscător și obiectul de cunoscut.

Pentru metoda fenomenologică, opera începe totdeauna printr-o cugetare, iar critica ce și-o ia drept obiect de studiu își oferă același început, încît, susține G. Poulet, nu e greșit să spui că dacă scriitorul începe prin a-și formula propriul său *Cogito*, el își găsește punctul de plecare în *Cogito*-ul altuia. De aceea critica fenomenologică este dublarea mimetică a unui act de gîndire: „Ea nu depinde de elanul fortuit al unui capriciu. A reîncepe în adîncul tău *Cogito*-ul unui scriitor sau al unui filosof înseamnă a găsi felul lui de a simți și de a gîndi, a vedea cum se naște și se formează el, ce obstacole întîmpină; înseamnă a redescoperi sensul unei vieți ce se organizează pornind de la conștiința pe care o are despre sine însăși" [6].

[4] *Ibid.*, p. 57.
[5] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 32.
[6] Georges Poulet, *Conștiința critică*, Editura Univers, 1979, p. 320.

O anumită limită este fixată, cu un oarecare scepticism, de G. Poulet, privind raportul care există, în orice critică, între subiect și obiect, neputînd exista o identificare perfectă între cei doi termeni: „A regăsi *Cogito*-ul autorului, aceasta era datoria primordială a criticului. Dar cum putea fi oare regăsit acest *Cogito*? [...] Actul de conștiință are această particularitate de a nu putea tolera să fie considerat din afară ca simplu complement al gîndirii“ [7]. Sau, ca să reluăm termenii lui Blaga: În sarcina criticii, care tinde să refacă opera exclusiv pe un plan de conștiință, intră un oarecare „superior calcul diferențial și integral“, pentru că opera de artă în nuditatea ei concretă este o linie curbă ce ține de domeniul geometriei și al vizibilității, și ea urmează, prin actul critic, să fie exprimată și refăcută abstract în termeni de algebră, asimilabilă lucidității noastre. Altfel spus, ca să adaptăm termenii „noii critici“, *simbolul* concret al artei este refăcut de critică, în calculul diferențial și integral ce-i incumbă, în *semn* abstract. Aceasta în măsura în care, după considerațiile de mai sus, poezia constituie o *acțiune verbală* prin care poetul aderă la *lumea* pe care o exprimă, iar criticul tinde să redescopere această lume din *limbajul poetului*.

Cu această redescoperire inevitabil *critica fenomenologică*, prin actul de conștiință pe care se întemeiază, ajunge în pragul *semioticii*, dacă aceasta denumește un obiect de cunoaștere, așa cum apare el în cursul și în urma descrierii lui [8]. Actul de limbaj este cel care, în cadrul pragmatic al comunicării, prin cuvîntul producător de semnificație, se identifică cu funcția semiotică, reunind la cei doi poli ai enunțării semnificantul și semnificatul. Instaurînd o relație între expresie și conținut, între semnificant și semnificat, *semioza* produce o unitate a lor chiar în planul manifestării lingvistice, pe care semiotica îl numește *semn* [9]. După comentariul semiotic al lui B. Malmberg: „cu cît semnul este mai mare, cu atît mai mare este probabilitatea ca structura extralingvistică să fie reflectată în forma lingvistică și cu atît mai puțin semnul va fi arbitrar“ [10]. Prin extindere de termen este numit *semioză poetică* „procesul prin care un semnificant verbal sporește conotația semnificației prin

[7] Id., *ibid.*, p. 324.
[8] A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979, p. 339.
[9] A. J. Greimas, J. Courtés, *op. cit.*, p. 349.
[10] Bertil Malmberg, *Signes et symboles*, Ed. Picard, 1977, p. 257.

simbolizare și motivare“ [11]. Aici se ivește ceea ce H. Wald numește, după B. Malmberg, „recuperarea motivației pierdute a semnificantului“, pierdute pe măsură ce simbolul global, motivat iconic chiar, s-a transformat în semn, sub retroacția abstractizării și generalizării semnificațiilor. Ceea ce, evident, duce la autonomia absolută a gîndirii față de realitate, incompatibilă cu gîndirea poetică, concretă, pentru care sensul cuvintelor oscilează între concept și imagine [12].

Utilizăm aici o terminologie nouă pentru o teorie mai veche, în considerarea raportului dintre imagine și idee [13]. Cum constată É. Bréhier, în acest raport se poate observa un sens dublu : există o mișcare a spiritului prin care gîndirea se exteriorizează în imagini, și unul invers, care pleacă de la imagini pentru a se ridica treptat la idee. În primul procedeu, al exteriorizării gîndirii în imagini, ideea face să țîșnească din ea însăși în conștiința imaginii care îi servește, pentru un moment, să ilumineze un anumit aspect al ei. Imaginea este astfel uneori schimbătoare, alteori ștearsă, uneori invadînd spontan conștiința, dar alteori, ca *alegorie*, rezultînd dintr-un efort al căutării, cîteodată atît de mare că legătura asemănării lipsește, neputîndu-se găsi înlănțuirea care o raportează la idee. În al doilea procedeu, imaginile fiind date, le considerăm ca *simbolizînd* idei și apoi construim idei, pe care ele le simbolizează, refăcînd, în sens invers, procedeul prin care ele au devenit simboluri“ [14]. Și, cum constată tot É. Bréhier, în alt studiu, numai pentru că imaginea este permanentă și totodată pentru că gîndirea conceptuală se transformă, ea devine simbolică. Admițînd că nu ideea este centrul din care se despart spre imagini multiple o infinitate de raze, ci că mai degrabă imaginea este un punct fix al gîndirii, este de presupus că imaginea este originar legată de idee și că, după explicația lui É. Bréhier, „simbolismul este rezultatul nu al unei asocieri, ci al unei disocieri între idee și imagine. Disocierea este datorită unei mișcări independente a gîndirii care rupe lanțul imaginii iar simbolismul este un proces de reasociere, rezultatul unui efort pentru a reîntîlni din nou imaginea cu ideea“ [15]. Astfel ideile-simboluri

[11] H. Wald, *Semioza poeziei*, *Viața Românească*, 1980, nr. 10, p. 55.
[12] M. Dufrenne, *Poeticul*, Ed. Univers, 1971, p. 48—49.
[13] E. Todoran, *Eminescu*, Minerva, 1972, p. 5—20.
[14] Émile Bréhier, *De l'image a l'idée*, *Études des philosophie moderne*, P.U.F., 1965, pp. 161—169.
[15] Émile Bréhier, *Origine des images symboliques*, *Études des philosophie moderne*, p. 184.

sînt concepte „deschise", idei „prizmatice", într-un joc liber al lor, propriu și gîndirii poetice, care pleacă și ea de la imagine, pentru a semnifica o idee, după procedeul ridicării treptate de la imagine la idee. Ca idei-simboluri ele urmează jocul liber al disocierilor și reasocierilor propriu gîndirii poetice, în dinamica imaginarului, în care imaginea declanșează activitatea gîndirii poetice, ca un „centru" al experienței sensibile în actul simbolizării : „cristalul" care restituie în mod diferit lumina după fațeta ce o primește, cum îl numește R. de Becker [16], sau în denumirea lui G. Poulet, „sideful perlei", căruia îi dau strălucire valurile mării [17].

Este dată aici o relație categorială care face posibilă, ca oscilație între concept și imagine, distingerea între simboluri plane și profunde, limitate și ilimitate, pe care T. Vianu o făcea, comentînd încercarea filosofului Ch. Renouvier de a stabili în limbaj o asociație de o anumită formă, aceea dintre *semn* și *semnificație*. Și consemnează el : Înțelesul unor simboluri se constituie prin ceea ce, mult înaintea lui Saussure, Cournot numea „ordinea lineară a vorbirii", în asociații subsumate unor concepte, în timp ce „asociațiile" propriu-zise se înșiră în adîncime, printr-un efort de adîncire : uneori, ca în cazul *ghicitorilor* și al enigmelor, efortul de adîncire se oprește îndată ce semnificația semnului este descifrată, alteori semnificația este ilimitată, în sensul că oricare ar fi realitățile sau termenii substituiți de el, pe care analiza ni i-ar dezvălui, va rămîne întotdeauna un rest nesubstituibil [18].

Teoria lui T. Vianu, anterioară stilisticii semantice a epocii noastre, cu un posibil izvor în studiul lui E. Cassirer despre „filosofia formelor simbolice", are în vedere în primul rînd *simbolul artistic*, într-o direcție lingvistică pe care se va întemeia poetica modernă, prin integrarea ei în cadrul mai general al semioticii, care distinge diferite nivele de semnificație, în principal cel de suprafață și cel de adîncime, în procesul generativ al structurii poeticului ; sau cum este ea consemnată de A. J. Greimas și J. Courtés în *Dicționarul* de semiotică : „Noțiunea de adîncime fiind relativă, fiecare instanță de generare a discursului trimite la o instanță mai adîncă și astfel în continuare, pînă la structura adîncă prin excelență, care este struc-

[16] Apud J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Ed. Seghers, 1973, p. XXIV.
[17] Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Ed. Plon, 1949, p. 243.
[18] T. Vianu, *Simbolul artistic*, Postume, pp. 131—144.

tura elementară a semnificației, punct ab quo al parcursului generativ" [19].

Studiul lui T. Vianu despre simbolul artistic va duce și la o metodă, încercată de el înainte de perfecționarea uneltelor „noii critici", pentru înțelegerea sensului metaforei poetice ca o structură semantică adîncă și nelimitată, al cărei ultim strat este mitul. Opusă interpretării alegorice, care prezintă semnificațiile creației poetice drept conținuturi intelectuale pe deplin constituite, metoda propusă străbate profunzimea imaginii prin considerarea planurilor ei succesive ca întrupîndu-se nelimitat, pentru descoperirea planului latent, deosebit de cel exprimat și manifestat, traductibil în termeni logici. În poezia lui Eminescu *Lasă-ți lumea...*, strofa : „Iată lacul. Luna plină poleindu-l, îl străbate. El, aprins de a ei lumină, simte a lui singurătate" — primul plan adînc al metaforei se descoperă prin întoarcerea către sensul „propriu" al cuvintelor „figurate", făcîndu-ne să ne închipuim lacul cu adevărat „aprins" de lumina lunii ce îi poleiește suprafața, pătrunzîndu-l în adîncuri ; al doilea plan adînc al imaginii, întrepătruns cu cel dintîi, este forma mitului cosmic, în care personajele sînt elemente ale naturii, un mit al propriei solitudini a poetului, ceea ce constituie fondul latent al metaforei, fond nelimitat pe care îl substituie expresia poetică [20]. Aceasta este metafora, de același critic numită, *simbolică* sau *infinită*, care „mijlocește lucrarea cea mai productivă a imaginației și cea care produce, prin nedeterminarea ei productivă, starea poetică prin excelență [21]. Din analiza lui T. Vianu de reținut este că ultimul strat al acestei metafore simbolice este *mitul*, pe care stilistica structurală contemporană îl include, ca ultim termen, în stratul poetic de adîncime, în care sensul imaginii se alcătuiește.

Sensul și funcția literaturii se află în primul rînd în metaforă și mit, după teoria literară a lui R. Wellek și A. Warren despre virtuțile semantice ale limbajului poetic, de aceea într-o analiză structurală, ca aceea propusă de autorii citați, avem în vedere, în întregul complex de straturi, un strat poetic central, în care sensul se alcătuiește, în seria termenilor : „imagine, metaforă, simbol, mit" [22]. Cum constată criticul italian Cesare

[19] A. J. Greimas, J. Courtés, *op. cit.*, p. 235.
[20] T. Vianu, *Observații asupra metaforei poetice*, *Studii de stilistică*, p. 372—378.
[21] T. Vianu, *Problemele metaforei*, *Studii de stilistică*, p. 363.
[22] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 245—254.

Pavese „Cuvîntul *mit* este astăzi, pe bună dreptate, oarecum discreditat. Dar întrebuințîndu-l pentru a indica acea interioară imagine extatică, embrionară, plină de posibilități de dezvoltare, care e la originea oricărei creații poetice, nu credem că vorbim un limbaj mistic sau estetizant. Pur și simplu condensăm într-un cuvînt un discurs istoric complex și o poetică ce se justifică prin el“ [23]. Și „conștiința critică“ va avea astfel o întemeiere filosofică, într-o viziune de profunzime, pentru pătrunderea sensului „originar“ al gîndirii poetice, al cărui ultim plan de semnificație, în imaginea poetică, este *mitul*. Este ultima direcție a esteticii contemporane, indicată de G. Marpurgo-Tagliabue, de la orientarea gnoseologico-ontologică la o orientare fenomenologică și axiologică, și în care își are originea procedeul de „mitizare“ în structura dinamică a obiectului estetic [24].

Deci un mod de cercetare în direcția „mitizării“ propune semiotica, în accepția ei de teorie a semnificației. Impulsul l-a dat R. Jakobson, după regula proiecției axei paradigmatice pe axa sintagmatică, în planul discursului poetic. Consecințele sînt arătate de Roland Barthes, după a cărui semiologie lingvistică orice semn implică relații interioare și exterioare, cea interioară legînd semnificantul de semnificat într-o dimensiune profundă a semnului, prin ceea ce în mod curent se numește *simbol*. Cu adîncimea relației, simbolul dispune de un prestigiu *mitic*, acela al „bogăției“ ce nu se poate reduce la un simplu „semn“, conținutul lui depășind forma [25]. Prin proiectarea axei paradigmatice a gîndirii pe axa sintagmatică a cuvîntului, în orice poezie, întrepătrunderea semnificantului și a semnificatului realizează o stratificare a *sensului* în anumite „contexte“ sau „faze“, de la *cuvînt* pînă la *lumea* cuvîntului, în „totul“ interior al poeziei. Și în acest fel se poate vorbi de o experiență „totalizantă“ a simbolului, într-o semnificație deschisă a imaginii, al cărei ultim model arhetipal este *mitul*. Pentru A. J. Greimas miturile sînt povestiri în care se regăsesc, într-o conexiune sintagmatică, unități ale semnificatului, legate între ele în planul paradigmaticului, în așa fel că „lectura mitului nu poate să fie sintagmatică și să urmeze linia povestirii : ea constă în a surprinde, așa cum face adeseori inconștient, cititorul

[23] Cesare Pavese, *Dialoguri cu Lenco și alte Eseuri*, Ed. Univers, 1970, p. 198.

[24] Guido Marpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, Ed. Meridiane, vol. II, 1976, p. 416.

[25] R. Barthes, *Essais critiques*, Ed. du Seuil, 1964, p. 206—209.

obișnuit, anumite raporturi între unități ale semnificantului mitic distribuite de-a lungul întregii povestiri“ [26]. Și transpunînd modelul metodologic la mitul poetic, ajungem la structura paradigmatică a substanței poetice, concepută ca „isotopie fundamentală unde se situează, atît în planul conținutului, cît și în cel al expresiei, comunicarea poetică“ [27].

Vom denumi cu termenul de „poiesis“, împrumutat din retorica clasică, posibilele isotopii sau înlănțuiri sintagmatice în planul paradigmatic, ca proces semiotic inclus în structura poeziei, într-un „sistem“ al gîndirii poetice. În retorica antichității *poiesis*, redus la construcția lui *mythos*, era condiționat de *logos*. Ceea ce implica postulatul controlului *logic* al tropului, o relație pe care o putem numi *rațiunea* transpoziției, constituind o paradigmă pentru substituirea termenilor în baza potrivirii lor cu *gîndirea*. Este, după P. Ricoeur, eroarea inițială din care rezultă declinul retoricii clasice, de tradiție aristotelică, ce ține de dictatura cuvîntului în teoria semnificației [28]. În schimb, teoria modernă a tropilor, neoretorica, se bazează pe *simbol*, ca purtător de sens în poezie, ceea ce înseamnă *deschiderea* ideii în afara controlului logic : paradigma o constituie *poeticul*, dincolo de înțelesul strict rațional al cuvîntului, sensul grefîndu-se pe semnificația directă a cuvîntului în relația lui cu alte cuvinte, ca sens secund, pe care îl are ca obiect semiotica [29].

„O teorie a semnificației, spune M. Dufrenne, trebuie să descrie mai întîi planul existențial al percepției în care se realizează prezența în lume, adică planul în care se manifestă puterea de a *citi* în mod nemijlocit semnificația pe care obiectul o poartă, dar trăindu-o fără a avea de descifrat sau de invocat o dualitate“ [30]. Este indicată aici o „întoarcere la lucruri“ pe care Husserl o inițiia în filosofia contemporană, realizînd o construcție epistemologică pentru explorarea „datului imediat“ al conștiinței. Deși suspectată ca idealism, metoda propusă, trecînd prin transcendentalismul lui Kant, răstoarnă idealismul lui Platon, făcînd posibilă, în relația dintre om și lume, o întemeiere *subiectivă* a obiectelor în lumea în care ele *sînt*. Ca metodă de cunoaștere, aceasta este o „intuiție a esenței“, a unui

[26] A. J. Greimas, *Despre sens, eseuri semiotice*, Ed. Univers, p. 132.
[27] Id., *ibid.*, p. 289.
[28] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Éd. du Seuil, 1977, p. 64.
[29] Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Éd. du Seuil, 1977, p. 9.
[30] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Ed. Meridiane, II, 1976, p. 8.

invariant *eidos* în „variația imaginară" a constituirii sensului, dată printr-o *reducție* fenomenologică, printr-o corelație a actelor conștiinței *(noesă)* cu obiectele ei *(noemă)* într-un *cogito* intențional, ca viață lăuntrică a unui *Ego* transcendental [31]. Și care este pentru filosof *universul trăitului*, a cărui esență nu este *ideea* abstractă, ci *lucrul* însuși, redus la esența lui.

Fenomenologia contemporană tocmai prin întoarcerea de la *idee* la *lucru* încearcă să coboare mai mult spre concret. Pentru Merleau-Ponty reducția fenomenologică trebuie să ne conducă la singurul dat originar, care este percepția [32]. Ceea ce a contribuit, în direcția filosofică, la reabilitarea sensibilului, ca domeniu al interpretării fenomenului estetic. Din legătura dintre semiotică și fenomenologie vom reține enunțul lui M. Dufrenne pentru explicarea funcției cuvîntului în ființa fizică a limbii : „De ce să ne reducem la această alternativă : cuvintele sînt sau semnele sau materia imaginii și să ne asigurăm că, dacă sînt considerate ca lucruri, cuvintele nu pot fi decît materie a imaginii ? Cuvintele pot fi în același timp lucruri și semne, lucruri care ne fac semn, care-și poartă în ele sensul și care ni-l propun fără să fie nevoie să-l imaginăm". Și poetul, respectînd funcția semantică a limbajului, îi ridică la maximum potențialul expresiv redînd cuvîntului natura sa, întorcîndu-l la origine : „el este semn în măsura în care este lucru, dar acest semn nu mai servește la a spune ceva cu privire la obiect, înlăuntrul unei acțiuni intelectuale sau practice ; el exprimă chiar obiectul, nu așa cum îl descrie imaginația, ci mai curînd așa cum îl încearcă sentimentul" [33].

Prin întoarcerea cuvîntului la lucrul al cărui *semn* este, lucrul însuși devine semn, un *simbol* deci, așa cum îl încearcă sentimentul, deosebit de simbolul abstract al gîndirii logice, nu însă fără a include un sens care, în gîndire, „spune" ceva despre el, prin cuvînt. În retorica modernă funcția mediatoare a *cuvîntului* între *om* și *lume* în limbajul poetic o deține *simbolul*, cu dubla lui motivație, inteligibilă și sensibilă, în „viziunea" poetului. „Imaginea lumii" *(Cosmos)* este pusă în relație cu „eul" poetului *(Anthropos)* prin „cuvîntul" *(Logos)*, care joacă un rol central în legătura dintre retorică și poetică, pentru mo-

[31] E. Levinas, *La théorie de l'intuition dans la phénomenologie de Husserl*, Alcain, 1930, p. 152—153.

[32] M. Merleau-Ponty, *Phénomenologie de la perception*, Gallimard, 1945.

[33] M. Dufrenne, *Poeticul*, p. 67.

dul de structurare a universului poetic[34]. Adaptînd sistemul mediației retorice la tipologia lui K. Jaspers privind „viața spiritului"[35], vom spune că în *viziunea despre lume* (Weltanschauung) există „despicarea" în relația dintre *subiect* și *obiect*, deosebindu-se cu privire la subiect „luarea de poziție" sau „atitudinea" (Einstellung) și cu privire la obiect „imaginea despre lume" (Weltbild), și că într-o analiza fenomenologică, plecînd de la conștiința umană *(Cogito)*, *atitudinea* corespunde planului de adîncime *(eidos)* al imaginarului, iar imaginea *(eidolon)* planului din față, în *interiorul* gîndirii poetice. Retorica modernă a poeziei o astfel de înțelegere a figurilor lumii are în vedere, ca modalitate de integrare a „eului" poetului într-o „totalitate" a lumii, prin determinarea structurii de adîncime a semnificației simbolului poetic, în care *imaginea (eidolon)*, ca plan din față, este însăși *ideea (eidos)*, ca plan de adîncime, printr-o „reducție" a lucrului la „esența" sa pentru conștiința umană *(Cogito)*.

De aici, de la această întemeiere semiotică a structurării sensului poetic, redescoperit în esența lui prin analiza fenomenologică a conștiinței, în „actul" poetic de a atribui „sens" lucrurilor prin cuvînt, vom ajunge la întemeierea ontologică a *poeticului*. După autorii *Retoricii poeziei*, relația *anthropos — cosmos* integrează *omul* în univers, prin unitatea superioară a *logosului*, fie că transformă lumea în reprezentarea subiectivă a omului, fie că *universul* este un mod de redescoperire obiectivă a omului. Mutînd relația în „termeni de conștiință", specifică criticii fenomenologice, întemeierea ontologică a poeticului va consta în determinarea punctului unde realul și imaginarul se întîlnesc, în limbajul poetic, identificat cu un *Cogito* originar, „cuvîntul" care dă sens lucrurilor în gîndire (Logos), ca mediator între „eul" poetului (Anthropos) și „imaginea lumii" (Cosmos). Un Cogito care face din „Cuvînt" punctul *generator* al limbajului și totodată *geneza* gîndirii poetice.

După o astfel de metodă filosofică vom analiza, în continuare, poezia lui L. Blaga, pentru refacerea ei pe un plan de conștiință specifică criticii fenomenologice în privirea straturilor de adîncime ale sensului poetic ; dar pusă totodată în relație cu cadrul general al semioticii, pentru a distinge în structura adîncă a simbolului poetic actul generator sau endoge-

[34] Grupul *m* (J. Dubois, Fr. Edeline, J. M. Klinckenberg, Ph. Manguet), *Rhétorique de la poesie*, Ed. Complexe, 1971, p. 84.

[35] K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, Springer, 1925.

neza gîndirii poetice. După ce în primele capitole ale mitului poetic, cu cele două secțiuni ale sale : *mitul modern* și *mitul arhaic*, am încercat să arătăm cum felul de a gîndi și a simți al poetului, propriul său Cogito, se naște în interiorul gîndirii poetice ca *atitudine* în fața lumii, cu toate problemele filosofiei poeziei, în capitolul despre *poezia mitului* vom încerca să arătăm cum același Cogito se naște în interiorul gîndirii poetice ca *imagine* a lumii. Revenind la schema inițială a relației reciproce dintre *idee (eidos)* și *imagine (eidolon)* în unul și același proces al gîndirii poetice, prezentat în capitolele anterioare prin planul de adîncime al ideii *(eidos)*, vom inversa perspectiva, plecînd de la planul din față al imaginii *(eidolon)*, pentru a vedea cum prin *imagine* se modelează *ideea*, explorînd astfel în continuare „totul interior" al gîndirii poetice, ca un „cogito intenționat" în efortul poetului de a introduce în cuvinte nu o „idee", ci o „lume", în geneza metaforei, ca *poezie a mitului*.

ONTOLOGIE ȘI POEZIE

Poetul „creează" lumea prin virtutea latentă a cuvintelor, numită de Herbert Read „imagine constructivă". Pentru argumentare este citat Martin Heidegger, din studiul despre Hölderlin : „Poezia constă în a întemeia existența cu ajutorul cuvîntului [. . .]. Poezia este acel grai deosebit care, pentru prima oară, aduce la lumină, adică în conștiință, esența tuturor lucrurilor — tot ceea ce putem apoi discuta și trata în limbajul de toate zilele" [36]. Și adaugă comentatorul : „Ideea pe care se întemeiază această teză nu diferă, în esență, de ideea lui Hölderlin, după care poezia este mijlocul de a introduce esența lucrurilor în conștiința umană. Cuvîntul poetului este primul fundament al realității. Am putea asemui realitatea cu o tapițerie pe un gherghef, al cărei motiv devine inteligibil abia pe măsură ce i se adaugă mai multe nuanțe. Aceste nuanțe sînt cuvintele poetului sau imaginile artistului" [37].

De fapt Heidegger, în comentariul lui despre Hölderlin, își enunța propria lui filosofie, într-o fenomenologie a poeticului bazată pe funcția existențială a limbajului, care aduce în lu-

[36] Herbert Read, *Imagine și idee*, Ed. Univers, 1970, p. 10.
[37] Id., *ibid.*, p. 125.

mina conștiinței esența lucrurilor. Pornind de la semnificația originară a termenului de „logos", aceea de „discurs" sau „vorbire", Heidegger îl investește cu o funcție ontologică, punîndu-l în relație cu un anumit mod al lui de a face ca lucrul „să se arate din el însuși", să se dezvăluie, sens pe care îl avea în filosofie „fenomenul", reprezentînd o „realitate" pe care vechii greci o numeau „ființă". Deci filosoful propune o fenomenologie a *logosului*, ca mod de a exprima propriul mod al omului de a exista : „Limba nu este o simplă unealtă pe care omul o posedă pe lîngă multe altele ; limba este cea care acordă de fapt posibilitatea situării în sînul deschiderii ființării" [38]. Și limba este un „bun" în sens originar, pentru că prin ea omul „poate *să fie* ca ființă ce aparține Istoriei" și deci : „Trebuie să ne asigurăm mai întîi de această esență a limbii, pentru a înțelege cu adevărat domeniul în care operează poezia și, în felul acesta, poezia însăși" [39]. De cînd omul este în „dialog" cu lumea, a aflat multe și a numit pe zei, „încît dialogul autentic care sîntem noi înșine constă tocmai în numirea zeilor și în faptul că lumea devine cuvînt". De unde și activitatea poetică întemeietoare a Ființei, împlinită cu ajutorul cuvîntului : „Poetul numește zeii și numește toate lucrurile în ceea ce sînt ele. Această numire nu constă doar în faptul că unui lucru cunoscut încă dinainte îi este atribuit un nume : dat fiind că poetul rostește cuvîntul esențial, abia prin această numire ființarea este numită, ajungînd astfel să fie ceea ce este. Ea devine astfel cunoscută în calitatea ei de ființare" [40].

Esența poeziei, după Heidegger, trebuie înțeleasă așadar pornind de la esența limbii, dar dacă poezia nu se folosește niciodată de limbă ca de un material existent, ci abia poezia însăși este cea care face posibilă limba, „esența limbii trebuie înțeleasă pornind de la esența poeziei și nu invers" [41]. Și atunci : „Activitatea poetică este numirea originară a zeilor. Însă cuvîntul poetic își primește puterea de numire abia atunci cînd zeii înșiși ne îndeamnă să vorbim" [42]. Dar cum vorbesc zeii, în puterea de numire a cuvîntului poetic ? Răspunsul îl dă filosoful citîndu-l pe Hölderlin : prin *semne*, semnele fiind, cum spunea poetul : „din vremi îndepărtate, limba zeilor".

[38] Martin Heidegger, *Hölderlin și esența poeziei*, în *Originea operei de artă*, Ed. Univers, 1982, p. 197.
[39] Id., *ibid.*, p. 197.
[40] *Ibid.*, p. 200.
[41] *Ibid.*, p. 202.
[42] *Ibid.*, p. 205.

Nu se poate un mai categoric statut ontologic al poeziei, ca fapt de limbă, decît acesta. Cu el ajungem la semiotica modernă, o teorie a limbajului ca „semn" al relației dintre conținut și expresie, dar care, în modul de creare a lumii prin cuvinte, nu mai reproșează omului, ca Hölderlin, că, vorbind zeilor prin cuvinte, a uitat că originile aparțin zeilor. Lui L. Blaga, în perioada elaborării proprilui eseu despre *Cuvintele originare* [43], îi era bine cunoscută filosofia lui Heidegger, citată de el în legătură cu „îngrijorarea" și „existența spre moarte" la care ea reduce existența umană, neacceptată însă în acest enunț fundamental al ei [44], după cum nu-i era străin nici studiul aceluiași filosof despre Hölderlin, în anii cînd el însuși evoca pe poetul german [45]. O paralelă cu Heidegger se impune deci, cu privire la situarea omului în lume prin limbaj. Ea poate include și studiile ulterioare ale filosofului german despre „apropierea de cuvînt" pentru „întoarcerea spre lucruri" [46], și aceasta pentru analogia explicării „sporului de nefericire" stîrnit de opera de artă, care-l duce pe om, printr-un salt ontologic al ființei lui, în situația de a fi „om". Cu precizarea că, așa cum el susținea, dacă rostul criticii literare este de a ridica în conștiință valorile de penumbră și subterane ale unei opere poetice, pentru analiza propriei lui poezii, într-o fundamentare filosofică a actului critic, ni se pare îndreptățită transpunerea termenilor criticii literare moderne, schițată pînă aici, în termenii propriei sale ontologii, ca una ce implică o anumită gîndire poetică, al cărei ultim termen este *mitul*.

„Omul, dacă are un rost pe pămînt, trebuie să și-l realizeze prin sine însuși, ca toate ființele" [47], susține L. Blaga într-un aforism. Aparent spunînd un lucru comun, aforismul are un sens mai adînc : *prin sine însuși*, cînd e vorba de om, înseamnă că felul omului de *a fi* se deosebește de al celorlalte ființe ; omul este singura ființă care, trăind într-un orizont dat, ca și toate celelalte ființe, are totodată posibilitatea de a se situa dincolo de acesta, într-unul propriu numai lui, numit de filosof „orizontul misterului și al revelării". Revelația misterului este pentru gînditor *cunoașterea*, identificată de el cu *creația*, pentru că rînduiala umană este o „lume nouă" iar *subiec-*

[43] L. Blaga, *Cuvintele originare*, în *Izvoade*, 1972, p. 175—176.
[44] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, ed. II,, p. 175—176.
[45] L. Blaga, *Hölderlin, Saeculum*, 1943, p. 4.
[46] M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, 1976, pp. 13—37, 227—257.
[47] L. Blaga, *Aforisme*, în *Contemporanul*, 1965, nr. 10.

tul uman, ca autor al culturii, este „ființă creatoare", prin actul de revelare a misterului: „Dacă nu ne mint toate indiciile, destinul nostru e împletit într-un sistem în care creația e permanent posibilă, și în care valorile spirituale au în consecință o irecuzabilă orientare creatoare. Dacă nu ne înșeală toate semnele, sistemul existențial în care ne găsim, prin restricțiile cu care ne supune, și prin drumurile pe care ne îndreaptă, ne constrînge autoritar și patern, la o slujbă demiurgică, pe care o îndeplinim după indicațiile incrise în anatomia duhului nostru, indiferent că o știm sau nu o știm" [48].

Metafora acestei slujbe demiurgice, ca gînd revelator al misterului, o găsim în poezia lui Blaga *(Monolog)*:

..... Lărgește-ți ființa și peste
cea margine crudă care te curmă.
Vezi, pulberea pragului ține de tine
la fel ca și sfera și luna, din urmă.

Sporește-ți cîntarea precum se cuvine,
dă ceasului înțelepciunea ce-o ai.
Norocul de aur, visatul, sub streașini
ți-l dăruie șarpele casei și zeii din plai.

Din acest „monolog", pus sub semnul dublei chemări, a „șarpelui" și a „zeilor", se deslușesc sensurile simbolice ale poeziei mitului în opera lui L. Blaga, ca mod de „revelare a misterului", într-un destin al poetului care îl pune la o „slujbă demiurgică", după funcția ontologică a creației prin cuvînt. Sau, să citîm o altă poezie *(Cutreer)*:

Mă plimb pe pămînt
enigmă-n cuvînt,
făptură în haină
o taină în taină,
cînd miez, cînd veșmînt.
Mă plimb pe pămînt
sub ceruri de gînd.

„Enigma-n cuvînt", „taina în taină", este *misterul*, a cărui „revelație" o are „făptura în haină", așadar expresia ideii. Și care este „cînd miez, cînd veșmînt", pentru că, spune filosoful

[48] L. Blaga, *Cenzura transcendentă*, în *Trilogia cunoașterii*, p. 448—449.

într-un alt aforism : „Nu cerul este promisiunea ce mi s-a făcut, ci creația“ [49]. Deci nu „Cuvîntul“ revelat, ci revelarea prin *cuvînt*.

În concepția lui L. Blaga, care fixează orizontul misterului prin refuzarea orizontului dat, *forța* omului în revelarea acestui univers coincide cu *demonicul*, pe care el îl definește după mitul demonicului imaginat de Goethe : „Nu e un gînd solar care să lumineze precis. Are mai mult ceva din farmecul, care transfigurează totul, al luminei selenare. Și pe urmă demonicul nu-și arată toate fețele, întocmai ca luna care mai are un obraz pe care niciodată nu-l vedem“ [50]. În alternarea celor două tipuri de cunoaștere : *paradisiacă* și *luciferică*, în care sînt incluse, după teoria filosofului, raporturile omului cu propriul lui orizont, într-o „magnifică chemare și un tragic refuz“ [51], stă sub semnul *demonicului* numai o creație ce implică trăsături negative, însă manifestîndu-se pozitiv, într-o sinteză niciodată pe deplin realizată ca „revelație“, precum în religiile construite soteriologic. Am putea numi *ontologie* această trăsătură fundamentală a *demonicului*, echivalentă ca sens filosofic cu *lucifericul*, adică o „ieșire din sine“ a spiritului uman într-o permanentă „deschidere“ spre propriul său orizont, în actele revelatoare ale misterului, inclusiv revelarea *metaforică* prin limbaj. Metafora „revelatoare“ este astfel o „conversiune transcendentă“, realizată prin funcția ontologică a artei, în încertitudinile graiului prin care omul se situează în lume, numind lucrurile după propriul său gînd prin cuvintele limbii lui.

Din această ontologie derivă și vocația „originarului“ în limbajul poetului. În cugetările filosofului ea este explicată printr-o metaforă mitică : „*Geneza limbii* — Cînd a început limba omenească ? Cînd lucrurile și-au pierdut numele pe care li le-a dat Dumnezeu“ [52]. Cum anume s-a petrecut această geneză, ne explică filosoful în eseul despre „Cuvintele originare“, pe care nu putem să nu-l punem în relație cu eseurile lui Heidegger despre ființa ontologică a cuvîntului în „ființarea“ limbii. Pentru Heidegger limbajul, și deci poezia, sînt modalități de a-l feri pe om de teama de a fi într-o lume a lucrurilor fără nume, nume prin care *neantul* se prezintă în gîndirea omului odată cu *existentul*. Și aceasta este ideea pe care Blaga

[49] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 205.
[50] L. Blaga, *Daimonion*, în *Zări și etape*, p. 228.
[51] L. Blaga, *Artă și valoare*, în *Trilogia valorilor*, p. 585.
[52] L. Blaga, *Discobolul*, ed. Publicom, 1945, p. 38.

o va reține din studiul lui Heidegger despre Hölderlin. Dar cum metafizica lui nu era una a Neantului, ci a Misterului, el va relua semnificația ontologică a limbajului pentru un statut ontologic al poeziei, ca metaforă, în geneza culturii, într-un cadru de cultură românească. Filosoful își imagina figura unui gînditor mai speculativ, dotat cu o filosofie sau chiar cu o teologie a limbii, într-un timp de efervescență lingvistică cum a fost acela al Școlii Ardelene. Gînditorul reflectează asupra tainelor limbii, capabil să conceapă un mit mai amplu, plin de semnificații nerostite, mai adînci. Meditația lingvistului ar fi aceasta : Toate lucrurile au fost mai întîi „numite" de Dumnezeu, căci numai prin „numire" ele s-au făcut. Primul om a mai dat și el cîte un nume lucrurilor, în locul celor date de Dumnezeu, dar uitate. Rostindu-le, cu înțelesul de Dumnezeu dat, omul ar putea să creeze după dorința sa lucrurile, cum Dumnezeu le-a creat. Limbile omenești, cîte sînt, vin din a doua numire a lucrurilor, din limba primului om, în fiecare din ele păstrîndu-se din aceasta ceva și în fiecare altceva, pentru că oamenii s-au sumețit în fața lui Dumnezeu înălțînd turnul Babilonului, ca să ajungă la el, dar Dumnezeu le-a încurcat putința de a se mai înțelege unul cu altul. Un blestem care a apăsat asupra limbilor pînă ce ele s-a sfințit din nou, odată cu întruparea lui Dumnezeu pe pămînt [53].

Un mit care legitimează mulțimea limbilor omenești este acesta, spune Blaga, dar gînditorul lui a pus în el o anumită teologie și filosofie luciferică, pentru că gîndul lui a fost de a reconstitui din limbile omenești însăși limba divină, cuvintele cu care Dumnezeu a făcut la început toate lucrurile, numindu-le. Este o intenție luciferică aceasta, pentru că gînditorul se purta cu nădejdea drăcească de a stăpîni prin cuvintele originare puteri creatoare neomenești și a se asemui astfel lui Dumnezeu. Nădejdea substituirii a rămas zadarnică, dar din încercarea lui se vede ceva ce trebuie reținut : în toate limbile omenești, ce au ieșit din încurcătura babilonică, se găsesc răsfrîngeri și scîntei din puterea ce au avut-o cuvintele lui Dumnezeu, fiecare limbă vorbită de oameni avînd cuvinte de vrajă, ce au darul de a se întrupa singure sau dau iluzia unei supreme întruchipări. „La fiece neam de oameni se ivesc poeți și sfinți și gînditori, care știu să aleagă din limba seminției lor cuvintele de vrajă și putere, care mai răsfring sau mai îngînă limba lui Dumnezeu.

[53] L. Blaga, *Cuvintele originare, Izvoade*, p. 221—222.

Lucrează, din adîncul lor demonic, în sufletul acestor poeți și sfinți și gînditori, năzuința secretă și uzurpatoare, de a iscodi cuvintele cu care Dumnezeu a făcut tot ce este. Ei plăsmuiesc și înfăptuesc prin cuvinte de vrajă. Cîntecul lor e faptă. Faptele lor sînt cîntece" [54].

Un frumos mit este acesta, al teologului imaginat de Blaga, în ale cărui gînduri luciferice găsim propria lui filosofie, a cărei construcție se bazează pe conceptul de „mister". În încercarea omului de a da nume lucrurilor, nume „originare" pentru lucruri „originare", prin care el năzuiește de a stăpîni puteri creatoare neomenești și a se asemui astfel lui Dumnezeu, se deslușește „creația" lui, care este identificată cu „cunoașterea luciferică", sau care condiționează creația, dincolo de o „arătare" a divinului. Pentru un teolog este deci o „erezie" rîvna omului de a reconstitui limba „originară", nu din limba lui Adam, strămoșul mitic, ci din „limba lui Dumnezeu", adică din numele necunoscute ale lucrurilor, cărora el le dă alt nume, ca și cum, într-un nou mit al Genezei, lucrurile ar exista prin numele date de om, în locul celor uitate, date de Dumnezeu. Și de aceea spune poetul, într-o altă cugetare, despre felul cum oamenii socotesc anii în timp: „Poeții ar trebui să-i socotească de la facerea lumii, deoarece — ei — prin înfăptuirile lor, — rămîn la linia ce a început cu Geneza" [55].

În tipologia lui Blaga: poeți, sfinți și gînditori, ca oameni care știu să aleagă din limba seminției lor cuvintele de vrajă și putere, el însuși este *poetul*, și, de la el plecînd, și *gînditorul*. Dar nu și *sfîntul*. Căci sfîntul, într-o revelație pe deplin realizată, se eliberează de „păcatul cunoașterii" în prezența *realului* absolut. În „limba pierdută", în care Dumnezeu a dat nume lucrurilor, omul sfințeniei năzuiește spre „cunoașterea paradisiacă", în măsura în care ființa lui însuși tinde să se confunde cu Ființa lui Dumnezeu. Ceea ce Blaga nu realizează, cum singur mărturisește: „Eu mă bucur că nu știu și nu pot să știu ce sînt lucrurile din jurul meu, căci numai așa pot să proiectez în misterul lumii un înțeles, un rost, și valori care izvorăsc din cele mai intime necesități ale vieții și ale duhului meu. Omul trebuie să fie *creator* — de aceea să renunțe cu bucurie la cunoașterea absolutului" [56]. Se înțelege deci de ce pentru poet

[54] Id., *ibid*,, p. 221—223.
[55] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 114.
[56] L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în *Zări și etape*, p. 32.

este zadarnică așteptarea „paradisiacă", în anii țintuiți între legende, în singurătatea sihăstriei *(În mănăstire de munte)*:

Lîngă pereți cu chipuri și vedenii zilnic strig:
Vai mie aici am dat cerului o mie de nume
și nu l-am ajuns cu nici unul
. . . . . .
... fiindcă departe privind
peste patria mea întunecată și adîncă
de-atîtea ori m-am simțit murind
în toate frumusețile.

Poetul a dat cerului o mie de nume dar nu l-a ajuns cu nici unul, pentru că el nu este „fiu al Faptei", ci „fiu al Cuvîntului", și Cuvîntul lui e Cîntec. Demiurg el însuși, este în rivalitate cu Demiurgul, nu însă pentru a-i lua locul în planul *divinului*, ci pentru a se menține el însuși în planul *umanului* prin puterea secretă a demonicului: „Cerurile de gînd" sînt „starea originară" a creatorului, cum singur definea ontologia în „ființa demonicului", care, trăind pe *pămînt*, are viziunea *cerului* în gînd. În năzuința lui uzurpatoare el „iscodește" prin cuvintele de vrajă o „stare originară" a lucrurilor, și astfel demonicul este *înfăptuitorul* gîndului prin *cuvînt*.

O cugetare a poetului spune care sînt aceste cuvinte: „*Amatorul de arhaisme:* Dumnezeu vorbește în toate limbile, dar numai în dialectul cel mai arhaic al fiecăreia"[57]. Poezia fiind înțeleasă ca o revelare a gîndului lui Dumnezeu în năzuința demonică a omului, „dialectul cel mai arhaic" al fiecărei limbi în care Dumnezeu vorbește este rezervat amatorilor de „cuvinte vrăjite", în primul rînd poeților, în al căror suflet lucrează, demonic, năzuința de a iscodi cuvintele originare cu care „lumea s-a făcut". Gînd de poet, poetul fiind el însuși „demonicul" în năzuința lui de a fi prin el însuși semenul lui Dumnezeu, nu pentru a-i lua locul în cer, ci pentru a fi în lume prin „înfăptuirea" lui, pe linia ce a început cu Geneza. „Dialectul cel mai arhaic" în care poetul vorbește, creator de cuvinte fiind, este cel al cuvintelor *uitate* în limbajul comun, căci în actul „revelator" al poetului, în puterea lui de a iscodi înțelesurile cuvintelor de vrajă, cuvîntul din limbajul comun primește în limbajul poetic o altă *semnificație*, prin care lucrurile sînt *altceva* decît ceea ce numele lor le arată în limbajul comun.

[57] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 123.

Sau cum se exprimă poetul, definind „stilul" stihuitorului *(Stihuitorul)*:

Chiar și atunci cînd scriu stihuri originale
nu fac decît să tălmăcesc.
Așa găsesc că e cu cale.
Numai astfel stihul are un temei.
Să se-mplinească și să fie floare.
Traduc întotdeauna. Traduc
în limba românească
un cîntec pe care inima mea
mi-l spune înginat suav, în limba ei.

Problema, în poezie, nu este deci de a traduce dintr-o limbă într-o altă limbă, străină, ci în aceeași limbă, sau mai bine zis, dintr-un limbaj în alt limbaj. În planul sintagmatic al limbajului comun, limbajul poetic înseamnă astfel o semnificație pe plan paradigmatic, fiind limbajul „originar", poeții „înginã", suav, „limba lui Dumnezeu", care dă sens de profunzime, tîlcuri „uitate", cuvintelor din limbajul comun. O „taină în taină", cum zice poetul însuși, ca „tălmăcire" în stihul care se împlinește, „ca să fie floare", așadar *metaforă*, cu covingerea creatorului că în toate limbile omenești s-ar găsi, în cuvintele de vrajă, unele scîntei din puterea ce au avut-o cuvintele lui Dumnezeu.

Mitul „cuvintelor originare" în „erezia" teologului imaginat de Blaga, cu reminiscențe din platonism și eres folcloric, legitimează în teoria limbajului gîndul poetului de a descoperi prin cuvintele-vrajă pe cele „dumnezeești", ale „creației" prin cuvînt, în vraja cîntecului poeților. Un mit al „cuvintelor poetice" așadar, căci vraja cuvîntului în poezie aceasta este și pentru Blaga, în actul ridicării limbajului la puterea exprimării unei stări originare a lucrurilor, prin puterea sentimentului *(Descîntec)*:

Să-nflorească noimă, lege!
Să se-nchege, să pornească
spre-mplinire peste fire
vraja pusă, vorbă spusă.

. . . . . .

În tipare de la mume
scriu în rune dulci-amare...

După concepția modernă poezia se mișcă întotdeauna, prin *imaginea* în care *ideea* este cuprinsă, în direcția „cripticului". În tiparele „runelor", asociații între „cuvînt" și „realitatea" desemnată prin el, imaginile lucrurilor, pe care ele le denumesc prin tălmăcirea sensului în limbajul poetic, nu sînt într-o suprapunere deplină, într-o relație *binară*: imagine — idee. Și de aceea în poezie „vraja pusă, vorba spusă" nu se supune principiului logic al identității și al noncontradicției, și nici *terțului exclus*, ci rămîn, în planul de adîncime al sensului, supuse unei ambiguități sematice, într-o „logică a poeziei", bazată pe principiul, numai pentru ea valabil, al *terțului inclus*. Prin acesta soluția acceptată ca *idee* reprezintă la rîndul ei un „mister deschis", ce poate fi deci din nou deschis, pentru noi varieri calitative, cum se exprimă Blaga în termenii filosofiei cunoașterii. Deschiderea sensului se realizează pe o anumită „verticalitate" a straturilor de semnificație, printr-o continuă „trecere la limită", în straturile de adîncime ale imaginii, în care se alcătuiește sensul cuvintelor „revelatoare", cum sînt cuvintele poetice. Filosoful numește „idei verticale" ideile ce aparțin „viziunilor" ca atare și prin care totdeauna se dă un *sens* existenței umane: „Verticalitatea unui gînd se măsoară subiectiv după intensitatea și amplitudinea transformărilor sufletești, pe care le poate produce în insul uman" [58].

Ideile verticale definesc în primul rînd viziunile ontice ale filosofilor, dar, putem adăuga, și pe cele ale poeților cu sensibilitate filosofică, cum însuși Blaga a fost. Iar „verticalitatea" gîndului în poezie este mai vizibilă în mitul poetic, mitul fiind prin definiție o viziune ontică, întrucît el dă existenței umane un *sens*: „Nici un mit nu e revelație pură a unui sens, sau a unei transcendențe. Din contră: în orice mit s-a instalat parcă un oracol. Miturile exprimă un sens, dar îl exprimă în măsura în care îl și ascund" [59]. Cu alte cuvinte, momentul „disimulării" este cuprins chiar în definiția mitului. Și putem adăuga, este cuprins și în definiția mitului poetic, „disimularea" fiind chiar o condiție a „poeticului", dacă prin poezie înțelegem o exprimare a unui sens logic pe care imaginea poetică îl ascunde, sau și mai bine zis, îl „exprimă" ascunzîndu-l, de parcă în el s-ar fi instalat un „oracol".

[58] L. Blaga, *Censura transcendentă*, *Trilogia cunoașterii*, p. 323.
[59] Id., *ibid.*, p. 347.

Teoria lui Blaga despre ideile verticale se înscrie într-o tradiție filosofică foarte veche, începută cu Pythagora și preluată de Platon. Este teoria „punerii în proporție", prin considerarea numărului ca marele arhetip al formelor, cum comentează Matila Ghyka această „ordonare" a lumii în forme : „Știm ce apropiere curioasă asocia în gîndirea greacă ideile, formele, imaginile. *Eidos*-ul este totodată și formă și idee ; este nu atît o stare mintală cît modelul ideal (arhetipul sau paradigma) spre care tinde gîndirea. Derivatul lui, *eidolon* (de unde vine idol), este imaginea propriu zisă" [60]. Din forma-idee sau imaginea-idee se deduce o proporție geometrică continuă, numită *proporția divină* sau *secțiunea de aur*, care constă în consonanța dintre parte și întreg, în baza *analogiei*, termen ce în grecește denumea proporția, derivată în filosofia pitagoreico-platonică din *armonia* universului orînduit prin *număr* [61]. Construcția „secțiunii de aur" a dominat întreaga cosmologie și estetică platoniciană, cît și arhitectura greacă, transmisă apoi epocii moderne, aplicată cu deosebire în artele plastice ale Renașterii. Și pe care vom accepta-o și în poezia modernă, de la simbolism încoace, pentru a defini prin ea structura fundamentală aparținătoare mitului orfic al „analogiei universale", ca principiu de unificare și totalizare a universului în limbajul poetic [62].

După aceste delimitări, în studiul viziunii ontice a poeziei lui Blaga vom numi *secțiune de aur* verticalitatea ideii în mitul poetic, pentru a defini limita rațională a ei în imaginea poetică, adică *forma-idee (eidos)* în *imagine (eidolon)*, în sistemul pus în mișcare de *ideile* poetice, din planul de adîncime al sensului *ideatic*, modelate însă de planul din față al *imaginilor* poetice, în unul și același proces al gîndirii poetice *(cogito)*, după regula enunțată de filosof în unul din aforismele sale : „La un poet este importantă nu filosofia pe care *o pune* în poezie, ci filosofia pe care o *are*" [63]. În alți termeni, la un poet este importantă nu *ideea* transpusă în imagine, ci *imaginea* ce conține ideea, în *geneza gîndirii poetice*.

[60] Matila Ghyka, *Filosofia și mistica numărului*, în *Estetică și teoria artei*, Ed. Științifică, 1981, p. 418.
[61] Id., *ibid.*, p. 421.
[62] E. Todoran, *Secțiunea de aur a poeziei*, „România literară", 1973, nr. 32.
[63] L. Blaga, *Aforisme*, în *Astra*, 1966, nr. 1.

LECTURA TEXTULUI POETIC

După vechile retorici procedeele limbajului erau „tropii și figurile", unități de vorbire care se comportă ca structuri ecuaționale, de echivalare a sensurilor între propriu și figurat. În tradiția retoricii, stilistica lingvistică, cum Ch. Bally o preconiza, analizează „procedeele" expresiei în sistemul unei anumite limbi, așa cum stilistica literară, după L. Spitzer analizează aceleași procedee în interiorul unei opere, ca viziune a lumii unui scriitor. Cea dintîi, prin distincția esențială între fond și formă, în „devierea" lingvistică, include pericolul de a reduce expresia la conținutul de idei, pentru concordanța dintre idee și expresie, și de a refuza astfel orice dimensiune filosofică a ideii în afara „procedeului" stilistic. Cea de a doua, prin limitarea ei la universul poetului, include pericolul reducerii operei la cîteva procedee și motive „importante" sau „dominante", specifice poetului, din care se deduce apoi „poezia".

În stilistică este de mult introdus termenul de „cîmp", la Bally „cîmp asociativ", iar mai nou la P. Guiraud „aria verbală", pe care noua retorică, sub impulsul semioticii, îl adaptează pentru a denumi prin el procesul lingvistic de „producere" a sensului într-un cîmp semantic ce se situează din planul *limbii* în planul *cuvîntului*, așadar, cum spune R. Jakobson, prin „proiecția" axei paradigmatice, ca sistem semiotic, pe axa sintagmatică a expresiei lingvistice. Plecînd de la procesul de activare a *sensului* în spațiul limbajului poetic, noua retorică include tropii în cadrul mai general al „isotopiilor", numind *isotopul*, după definiția lui A. I. Greimas, o „totalitate de semnificație", sau un „ansamblu redundant de categorii semantice, care face lectura uniformă" [64]. Întreaga teorie semiotică modernă se realizează în jurul termenului de „semnificație", care înseamnă, ca proces lingvistic, „producere de sens", sinonim cu „semiosis" sau actul de „a semnifica", instaurînd o relație de presupoziție sau de implicare reciprocă între formă și conținut, între expresie și idee, sau, cu termenii lui Saussure, între semnificant și semnificat. Într-o formulare semiotică mai concisă, „cîmpul semantic" ar fi o sintagmă la nivelul paradigmei, după cum, în acest raport, „isotopia" ar fi o paradigmă la nivelul sintagmei, realizată deci, ca „semantism", în cuvînt și nu în limbă. Și de aceea contextul minimal în limbajul poetic este

[64] A. I. Greimas, *Despre sens, Eseuri semiotice*, p. 25.

paradigma care face posibilă stabilirea unei isotopii la nivelul sintagmei, prin „proiecția" paradigmei asupra sintagmei.

Lectura textului, ca act de reconstrucție a sensului mijlocit de semnificant pentru corelarea conținutului cu expresia, la nivelul sintagmei întărește asociațiile procesului lingvistic într-o paradigmă semantică, refăcînd unitatea interioară a textului, ca totalitate a înlănțuirii lingvistice nelimitate la nivelul compoziției *poetice*. De unde și rezultă două moduri de lectură, cum în *Rhétorique de la poésie* [65] sînt stabilite : O lectură *liniară*, la nivelul sintagmatic, și alta *tabulară* sau *matricială*, la nivelul paradigmaticului. Cea dintîi, obligatorie, o face posibilă pe cea de a doua, căci de la compoziția liniară trebuie să se plece pentru percepția și reevaluarea isotopiilor recunoscute în compoziția diverselor planuri ale sensului în unitatea textului. Și cea de a doua, la rîndul ei, face posibilă prelungirea textului pe diversele planuri ale intenționalității sensului în conexiunea isotopiilor. Din această suprapunere de planuri, unul din față și altul de adîncime, în lectura textului, rezultă o *dismutație* ce „presupune o separație provocată în interiorul poeziei, după două axe, axa liniară și axa tabulară : lectura distinge și recunoaște două componente în text, în același timp, și totuși, ea face aceste două componente inseparabile, iar poezia nu ia formă decît de-a lungul acestei percepții duble ce se efectuează în orice punct al poemului, ca și la nivelul compoziției lui generale" [66].

În dubla constituire a sensului poetic, pe două axe, a sintagmaticului și a paradigmaticului, inducția de cîmp isotop se încadrează în distincția între limbajul științific și limbajul poetic, făcută de Pius Servien [67] și axiomatizată de S. Marcus [68] pentru lectura semiotică a textului poetic. Pe cele două axe, a *logicului* și a *poeticului*, lectura *liniară* corespunde planului din față al *logicului* iar lectura *tabulară* planului de adîncime al *poeticului*. Sintagma, ca domeniu al combinației, este o relație de tipul „și . . . și", ea instituind, în planul „de față" al sensului poetic, o rațională între termenii discursului poetic pentru a o proiecta, prin funcția revelatoare a limbajului poetic, în *dismutația* metaforei simbolice, impunîndu-i o structură de

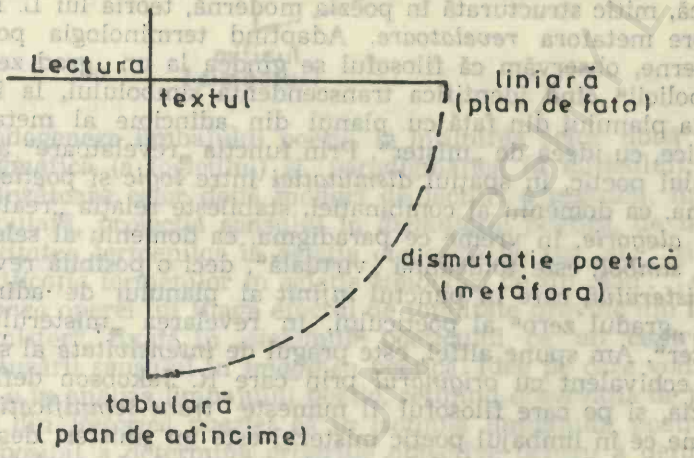
[65] Grupul *m* : J. Dubois, F. Édéline, L. M. Klinkberg, Ph. Minguet, *Rhétorique de la poésie*, P.U.F., 1977, p. 30—50.

[66] Id., *ibid.*

[67] Pius Servien, *Le Langage des Sciences*, Blanchard, 1931 ; *Principes d'ésthétique*, Boivin, 131 ; *Sciences et poésie*, Flammarion, 1948.

[68] Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Ed. Acad. Rom., 1970.

redundanță proprie paradigmaticului. Aceasta e definită ca o relație de tipul „sau . . . sau", prin *disjuncțiile* logice proprii gîndirii simbolice și poeziei în general. Pentru activarea sensului limbajului poetic în spațiul *dismutației*, realizată ca *transfer* sau *metaforă*, între cele două planuri, unul din față și altul de adîncime, corespunzătoare celor două tipuri de lectură, liniară și tabulară, în unitatea textului, am avea următoarea schemă a redundanței paradigmei în sintagmă :



Autorii *Retoricii poeziei*, vorbind de etosul poetic, precizează că sensul opoziției fundamentale și a mediației ei în conexiunea isotopiilor nu corespunde rolului pe care mediația o are în dialectica hegeliană, dar ea este foarte apropiată de noțiunea degajată de studiul simbolismului și al gîndirii mitice [69]. Este citat G. Durand, cu *Structurile antropologice ale imaginarului*, care susține că : „Orice simbolism este un fel de gnosă, adică un procedeu de mediație printr-o concretă și experimentată cunoaștere". Este citat și M. Eliade, care în *Tratatul de istoria religiilor* face din personajele mitice intermediari imaginați prin credințele cele mai diverse : „Un simbol revelează totdeauna, oricare ar fi contextul, unitatea fundamentală a mai multor zone ale realului". Și mai este citat și Cl. Lévi-Strauss a cărui *Antropologie structurală* concepe mitul ca instrument logic ce permite a se arunca o punte între aspectele contradic-

[69] Grupul *m.*, *op. cit.*, p. 94.

torii ale realului, între viața socială și cosmologie : „Gîndirea mitică pornește de la apariția conștiinței opozițiilor și tinde la medierea lor progresivă“ [70]. S-ar putea însă cita și mai bine, pentru medierea operată de transcendența simbolului tradițional în „figurile lumii“, Réné Guénon, cu studiile lui despre miturile culturilor arhaice și „reversiunea“ simbolurilor tradiționale [71].

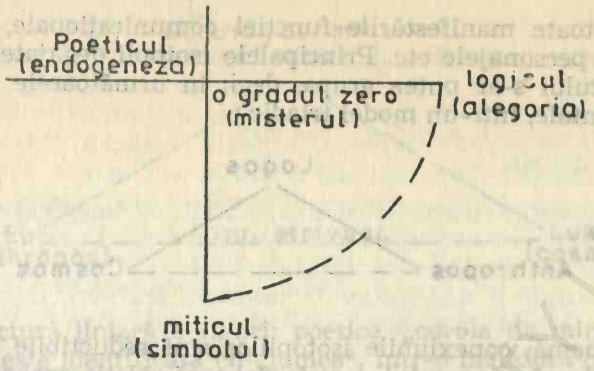
Integrăm aici, pentru menținerea modului de mediație simbolică, mitic structurată în poezia modernă, teoria lui L. Blaga despre metafora *revelatoare*. Adaptînd terminologia poeticii moderne, observăm că filosoful se gîndea la un „grad zero al simbolicii“ cînd identifica transcendența simbolului, la intersecția planului din față cu planul din adîncime al metaforei poetice, cu ideea de „mister“. Prin funcția „revelatoare“ a limbajului poetic, în spațiul *dismutației* între *logic* și *poetic*, sintagma, ca domeniu al combinației, stabilește relația „realului“, prin *alegorie*, în vreme ce paradigma, ca domeniu al selecției, prin *simbol*, este totdeauna „virtuală“, deci o posibilă revelare a *misterului*, care în punctul *infinit* al planului de adîncime este „gradul zero“ al poeticului, în revelarea „misterului ca mister“. Am spune altfel, este pragul de *intensivitate* al sensului, echivalent cu *originarul* prin care R. Jakobson definește poezia, și pe care filosoful îl numește *trans-semnificație*, de vreme ce în limbajul poetic misterul este un „mister deschis“, în transcendența simbolului poetic, ca metaforă revelatoare a cărei formă invoaltă este *mitul trans-semnificativ*. Sau, dacă *inversăm* termenii celor două axe, „misterul“ este o „supradeterminare semantică“, starea care produce efectul de totalitate superioară într-o poeticitate maximală ce decurge dintr-o *superpoziție* a isotopiilor în discursul poetic, „starea originară“ a producerii discursului poetic prin limbaj. Deci a *endogenezei* cum o numește Fr. Rigolot [72]. Și care, într-o fenomenologie a poeticului, este un „cogito“ al internaționalității sensului poetic, cu care coincide, prin structura ei mitică, „misterul originar“ al poeziei.

Pentru analiza stilistică a poeziei lui Blaga, ca mit poetic, vom avea deci în vedere următoarea schemă :

[70] Id., *ibid.*

[71] cf. Paul Sérant, *Réné Guénon*, Ed. La Colombe, p. 107—117.

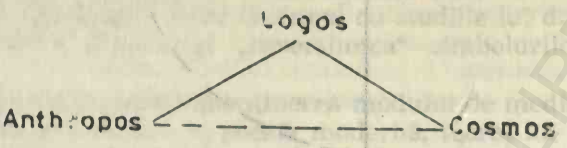
[72] François Rigolot, *Le poétique et l'analogie*, *Poétique*, 35, 1978, reprodus în *Sémantique de la poésie*, Ed. du Seuil, 1979, p. 174.



În endogeneza limbajului poetic, la întîlnirea celor două axe, sintagmatică (a logicului) și paradigmatică (a miticului), corespunzătoare celor două moduri de lecturi a textului, liniară și tabulară, proiecția sensului în *dismutația* poetică, de la *raționalitatea* termenilor în relația *alegorică* de tip „și . . . și", la *semnificația* termenilor în relația *simbolică* de tip „sau . . . sau", în *lumea* operei lui Blaga efectul de totalitate provine din ideea de „mister", fixată în „sistemul" poeticului ca un centru al structurării sensului în *imaginea* poetică. Idee pe care vom urmări-o în analiza limbajului poetic, reținînd observația de principiu din *Retorica poeziei* că în isotopia limbajului poetic nu este posibil a determina criteriile obiective pentru a defini în fiecare discurs poetic apartenența la o anumită serie semică a categoriilor fundamentale, textul în întregul lui oferind doar relativele direcții ale lecturii, de la cea liniară plecînd, spre cea tabulară.

În aspectul poetic al discursului, după autorii *Retoricii poeziei*, între *om* și *univers* relația este stabilită de *logos*, pentru că isotopiile nu sînt *„lucruri"*, ci *„proprietăți"*, ele nu sînt un „deja-acolo", ci sînt construite de gîndirea noastră, după modalități proprii, printr-un spațiu interior al limbajului, care face posibilă lectura unitară a textului pe diversele planuri ale activării sensului. Discursul poetic presupune două condiții, incluse în efectul de *totalitate:* manifestarea directă sau indirectă a unei isotopii *cosmos* și a unei isotopii *anthropos*, precum și mediația retorică, implicită sau explicită, a celor doi termeni, printr-o omogenizare a lor la nivelul semnificației în *logos*, care

acoperă toate manifestările funcției comunicaționale, inclusiv miturile, personajele etc. Principalele isotopii degajate din lectura textului s-ar putea grupa, deci, în următoarele categorii fundamentale, într-un model triadic :



După schemă, conexiunile isotopiilor sînt reductibile la unitatea superioară a *logosului*, care înglobează relația *anthropos-cosmos* în două direcții, fie integrînd *omul* în univers, fie transformînd *lumea* în reprezentarea subiectivă a omului [73]. Pentru endogeneza gîndirii poetice vom întreprinde o analiză fenomenologică a sistemului unitar de semnificație după modelul triadic propus de autorii *Retoricii poeziei*. Vom identifica astfel o sistematică a isotopiilor întemeiată pe relația dintre „gradul dat" și „gradul construit" în spațiul limbajului poetic, termeni ce înlocuiesc pe cei ai vechilor retorici : „sensul propriu" și „sensul figurat", pentru continuarea lecturii *liniare* într-o lectură *tabulară* a textului.

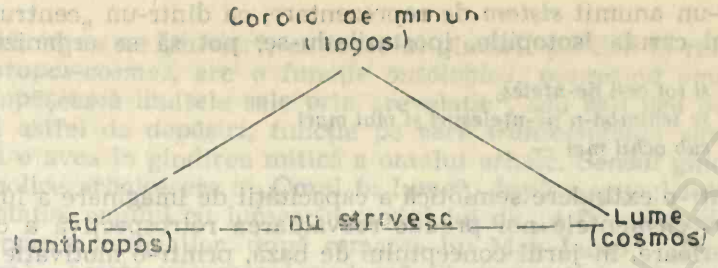
În stilistica limbajului poetic al operei lui Blaga, o astfel de relație vom avea în vedere, între *anthropos* și *cosmos*, reductibilă la unitatea superioară a *logosului*, pentru a descoperi în spațiul limbajului poetic, de la lectura liniară a textului la cea tabulară trecînd, atitudinea *eului (anthropos)* în imaginea *lumii (cosmos)*, într-un „sistem" al poeticului al cărui centru este ideea de „mister", comunicabilă în transcendența simbolului poetic prin felul poetului de *a simți și a gîndi (logosul)*, care se alcătuiește în „totul interior" al gîndirii poetice *(cogito)*.

Cînd poetul spune, în primul său vers :

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

am avea, după schema modelului triadic, categoriile fundamentale :

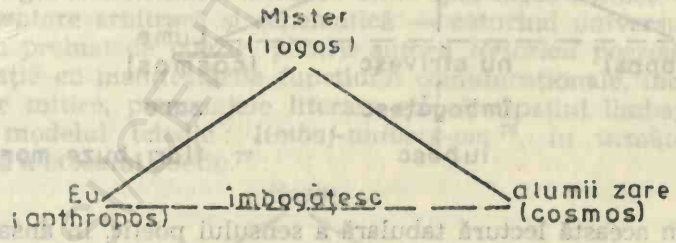
[73] Grupul *m*, *op. cit.*, p. 83.



Într-o lectură liniară a figurii poetice, „corola de minuni", ca *imagine*, este identificată cu „lumea", într-o metaforă care doar aparent are doi termeni, căci relația dintre ei, ca termen de mediație, este „eul" poetului, „corola de minuni" fiind numai expresia unei *atitudini*, a unui mod în care poetul vede „lumea", din care și rezultă efectul poetic al textului constituit dintr-un ansamblu *ierarhic* de semnificații. Pe măsură ce lectura avansează, înscriind în sensul impus de ea unitățile textului pe care le integrează, elemente noi ale cîmpului isotopic produc reevaluarea retrospectivă a celor dintîi, în lectura tabulară, în aceeași unitate superioară a *logosului* care înglobează relația *anthropos-cosmos* :

și-ntocmai cum au razele ei albe luna
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecate zare
cu largi fiori de sfînt mister.

Schema cîmpului isotop se completează astfel :



Coloana *logos* înglobează relația *anthropos-cosmos* printr-o matrice tropică profundă, în care elementele de adjuncțiune se unifică într-o totalitate de semnificație prin comparația *poetului* cu lumina *lunii*, în jurul unui concept de bază : *misterul*,

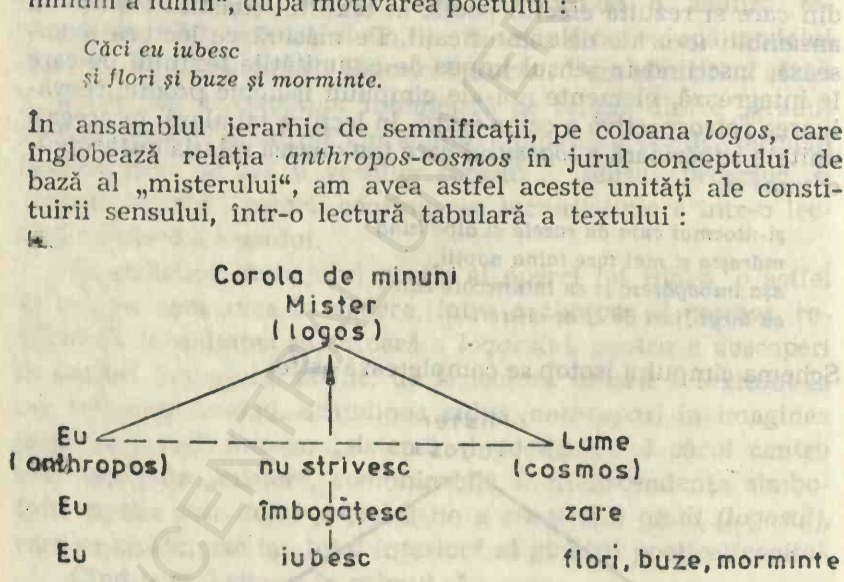
într-un anumit *sistem* de reprezentare, ca dintr-un „centru" în jurul căruia isotopiile, ipostaziindu-se, pot să se organizeze :

și tot ce-i ne-nțeles
se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari
sub ochii mei —

Printr-o extindere semiotică a capacității de imaginare a lucrurilor, elementele noi produc reevaluarea retrospectivă a celor anterioare, în jurul conceptului de bază, printr-o motivație mitic structurată a asociațiilor în unitatea textului. După dialectica opușilor în imaginea „totalizării" existenței, proprie gîndirii mitice a omului arhaic, „misterul" este „noaptea", o „mamă" a zilei ce „iese", ca un zeu ascuns, spre lumina vieții [74]. În reconstrucția semiotică a mitului poetic „misterul" este o forță a germinației universale, din care se desprinde „corola de minuni a lumii", după motivarea poetului :

Căci eu iubesc
și flori și buze și morminte.

În ansamblul ierarhic de semnificații, pe coloana *logos*, care înglobează relația *anthropos-cosmos* în jurul conceptului de bază al „misterului", am avea astfel aceste unități ale constituirii sensului, într-o lectură tabulară a textului :

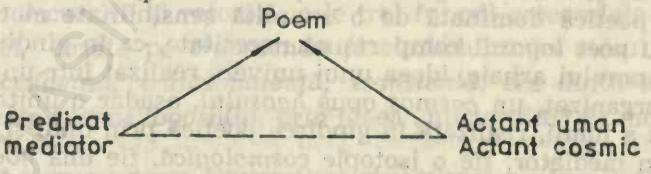


În această lectură tabulară a sensului poetic, în ansamblul ierarhic de semnificații ale unităților pe care ea le integrează prin motivația mitică a imaginii „lumii" ca o „corolă de mi-

[74] Cf. E. Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, I, Ed. Facla, 1981, p. 100.

nuni", ideea de „mister", ca *logos* al gîndirii poetice în relația *anthropos-cosmos*, are o funcție *ontologică*, permițînd omului să depășească limitele sale prin „revelație", sau să-i dea iluzia unei astfel de depășiri, funcție pe care *transcendența* simbolului o avea în gîndirea mitică a omului arhaic. Sensul gîndirii simbolice arhaice era : „Omul *în lume*", după singurul înțeles al relației omului cu lumea în modul lui de „a fi", de unde și inversarea termenilor, după remarca lui Max Iacob : „Lumea *în om* — acesta este poetul modern". Și, comentînd schimbarea, autorii *Retoricii poeziei* constată că de-abia modernii au umplut coloana *logos*, exacerbîndu-o în *unificarea* termenilor *anthropos-cosmos*, prea mult îndepărtați [75]. Deci înțelegem de ce la Blaga, ca poet modern, care actualizează structurile antropologice ale simbolului arhaic, *transcendența* nu este o „revelație supranaturală", ci o „dramă" ontologică, o „despicare" a unității lumii, revelarea ei identificîndu-se cu „misterul". Cum pentru poet „misterul" este orizontul specific uman, în mitul poetic coloana *logos* reprezintă funcția ontologică a simbolului la intersecția celor două axe ale poeticului, în „gradul zero" al simbolicii, într-un echilibru al celor două direcții ale sensului : sintagmatic, ca plan de față al logicului, în lectura liniară a textului, și paradigmatic, ca plan de adîncime al mitului, în lectura tabulară a textului. Iar drama poetului, din acest punct „zero" al simbolicii explicată, va fi compensatoare pentru „umanul" omului, întrucît „despicarea" operată de revelația misterului în „obiect" nu e identificată cu „minus-cunoașterea", ci lasă deschis un orizont propriu existenței sale, într-o „creație", o „plus-cunoaștere", care este *poezia*.

Originea sistemului triadic : *anthropos-logos-cosmos* — ca reprezentare arbitrară și schematică — coturînd universul semantic preluat de poezie, pentru autorii *Retoricii poeziei* este în relație cu manifestările funcțiunii comunicaționale, inclusiv ființele mitice, personajele literare etc., în spațiul limbajului, după modelul triadic : *limbaj-univers-om* [76], în următoarea schemă a etosului poetic [77] :



[75] Grupul *m*, *op. cit.*, p. 86.
[76] Id., *ibid.*, p. 85.
[77] *Ibid.*, p. 93.

În etosul poetic al lui Blaga vom reține structura metaforei construită pe introducerea echivalenței, totodată sintamgatică și argumentativă, în relația interisotopică, după cele două procedee ale lecturii ca indicatoare de cîmp isotop : asocierea unui actant cosmic și a unui predicat uman, sau isotopia inversă a asocierii unui actant uman și a unui predicat cosmic :

În exemplul *(Leagănul)* :

Soare,
cum mai simți nebuna bucurie
de-a răsări ?

— ceea ce apare ca un predicat („bucuros") este o calitate pusă ca atribut comun sau termen mediator între un actant manifestat („soare") și un actant implicit („om"). Sau în ipoteza inversă, asociația unui actant uman și a unui predicat cosmic se va realiza printr-o mediație de tipul *(Stalactita)* :

îmi pare
că sunt o stalactită într-o grotă uriașă
în care cerul este bolta

— deci o mediație în care ceea ce apare ca asociere a unui actant uman („îmi pare") cu un predicat cosmic („sînt o stalactită") este realizat prin trei termeni, din care cel mediator este implicit („grota uriașă în care cerul este bolta").

Și într-un caz și în altul, mediația este pusă în relație cu manifestările funcțiunii comunicaționale în construcția echivalenței metaforice, și încadrată, ontologic vorbind, în opoziția : materialitate-spiritualitate, pe care asociațiile retorice, de la semiotică plecînd, o pot interpreta prin extinderea cîmpului isotopic la opoziția dintre universul material și universul uman. În cultura europeană modernă ea aparține tradiției ontologice a gîndirii mitice, ca idee a unității lumii. Iar în termenii noii retorici o putem recunoaște în două tipuri de isotopii, una *cosmologică* și alta *noologică*, ce se pot înlocui una cu alta în gîndirea poetică dominată de o anumită sensibilitate metafizică. Pentru poet *logosul* comportă cu necesitate, ca în gîndirea mitică a omului arhaic, ideea unui univers realizat într-un sistem bine organizat, un *cosmos* opus *haosului*, așadar o unitate *originară* a lumii, realizată în gîndirea poetică prin unul și același termen mediator, fie o isotopie *cosmologică*. fie una *noologică*.

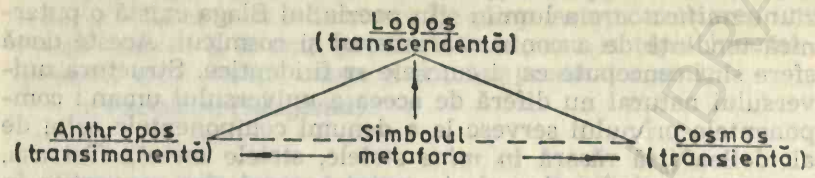
Aceasta este și condiția ontologică a poeziei lui Blaga, ca mit poetic. Nu numai critica literară filosofică, ci și cea stilis-

tică a reținut unitatea ei interioară, realizată în structura semantică a metaforei. Citățm numai un studiu structural făcut de Liliana Ionescu pentru procesul de transfer semantic ca viziune *unificatoare* a lumii : „În poezia lui Blaga există o puternică tendință de a confrunta umanul și cosmicul. Aceste două sfere sînt concepute ca și cum ele ar fi identice. Structura universului natural nu diferă de aceea a universului uman : componentele primului servesc la a denumi componentele celui de al doilea („să răsară *în mine* stelele, stelele mele"). Tot așa, conceptele privind timpul și spațiul natural sînt convertite în concepte denumind ciclul vital, acțiuni sau sentimente umane („*mi*-aștept *amurgul*, noaptea și durerea"). Prin transferul de la cosmic la uman, substantive ca *stele, soare* etc. pierd trăsătura lor materială, devenind concepte ; tot așa *zori, primăvară*, devin concepte denumind ipostaze umane : „tinerețea", „agonia". Consecința acestui tip de proces metaforic este neutralizarea opoziției cosmic-individual[78]. La această pertinentă observație adăugăm numai că *individualului* corespunzîndu-i *umanul*, în relația lui cu cosmicul, termenul mediator, în opoziția a cărei neutralizare o realizează procesul metaforic, după schema anterioară, este *logosul*.

Pentru Blaga *logosul*, corespunzător *poemului* în modelul triadic al etosului poetic, poate fi raportat la funcția ontologică a limbajului, în măsura în care prin funcția lui „revelatoare" el definește un anumit mod al omului de a exista. Iar modelul triadic al categoriilor fundamentale, în lectura tabulară a textului poetic, avînd noțiunea de *transcendență* pe coloana *logos*, pentru a îngloba relația *anthropos-cosmos*, s-ar putea adapta, ca simbolism poetic, la cele trei tipuri de mediație stabilite de autorii *Retoricii poetice : referențială, discursivă, retorică*. Fiecare din acestea ar fi corespunzătoare unui anumit tip de metaforă, pe care le vom numi de la *dismutația* simbolului mitic plecînd. Pentru conturarea universului semantic preluat de poezie, vom identifica în cele trei tipuri de mediație : referențială, discursivă și retorică, cele trei funcții categoriale ale metaforei, bazate pe *transcendența* simbolului în etosul poetic : *transcendentă, transimanentă, transientă*, cea dintîi înglobîndu-le, în planul *logosului*, prin ideea „misterului" ca mod uman

[78] Liliana Ionescu, *Observations sémantiques sur la métaphore dans* Poemele luminii *de Lucian Blaga, Revue Roumaine de Linguistique*, XIII, 1968, nr. 5.

de a fi în lume, pe celelalte două, în relația bipolară *anthropos-cosmos*, după următoarea schemă :



1. *Mediația referențială* este cea tradițional simbolică sau pretextuală, implicată în viziunile mitice ale unui *anthropos* ca stare originară a unității lumii. Între termenii opuși există prin ea relații constituite ca atare în coduri simbolice, reluate în poezie prin personaje mitice, ca simboluri „totalizatoare". La Blaga : Pan, Zamolxe, Orfeu etc. în viziunile „naturiste" ale unor elanuri și extaze într-un *concret* mitologic. De reținut este că în acest tip de mediație nu este obligator a se căuta în *alt* text reducția operată prin lectură, de exemplu în legendă, mit, religie etc., căci *pre-textul* dintr-un corpus mitic deja dat, devine în etosul poetic *arhe-text ;* adică mitul, în raport cu sensul lui originar, nu e mit religios, ci mit poetic, nu e nici legendă, ci temă poetică etc. Corpusul simbolic vehiculat de cultura occidentală, spun autorii *Retoricii poeziei*[79] este atît de vast, încît unele motive au servit și servesc încă poezia cea mai „laicizată", ca marcă „tradiționalistă" a modernismului poetic prin termeni mediatori ca Arborele, Luna etc. Cum este și poezia lui Blaga, aparținînd unui regim propriu laic, după modelul mitic indicat de poetul însuși, într-un tip de metaforă pe care vom numi-o *trans-imanentă (Moartea lui Pan) :*

Sunt singur și sunt plin de scai.
Am stăpînit cîndva un cer de stele
și lumilor
eu le cîntam din nai.
Nimicul își încoardă struna.

2. *Mediația discursivă* este mediația filosofică sau *intratextuală* a *logosului*, în care două isotopii sînt explicit puse în relație pe planul sintagmei prin termenii unei „cunoașteri" paradoxale ; ceea ce implică un context minimal necesar ca

[79] Id., *ibid.*, p. 99.

nivel de integrare isotopă, dar în așa fel că ea declanșează percepția unei metafore care permite corectarea și reevaluarea retrospectivă a primului cîmp. Este tipul de metaforă *in praesentia*, sub forma lui „este" al echivalenței [80]. Ca în poezia lui Blaga *(Perspectivă)*:

Noapte. Subt sfere, subt marile,
monadele dorm.
Lumi comprimate
. . . . . .
Mișcarea lor — lauda somnului.

Stelele nopții, „subt sfere", în contextul minimal al integrării isotope, sînt „monadele", pentru ca prin reevaluarea retrospectivă isotopia să declanșeze metafora „invizibilei" mișcări a universului, ca „mișcare a sferelor" în „noaptea" poetului. „Lauda somnului", ca stare originară", vizează un efect de „totalitate", întemeiat în poem pe opoziția mai generală *anthropos-cosmos*, ca termeni înglobați în *logos*, după modelul triadic al isotopiilor.

Sau într-un discurs, tot atît de complex, inductor de cîmp isotop, în locul afirmării unei echivalențe, mediația este introdusă progresiv sau discursiv, păstrînd în ea ceva prea mult rațional pentru o poezie care tinde spre plenitudinea mijloacelor sale ; și aceasta pentru că, în aceeași mișcare în care poeții moderni s-au hotărît să-l suprime pe „ca" al comparației canonice, ei au căutat mai ales mediația ce generalizează metafora *in absentia* [81]. La Blaga este mediația care dă metaforei sensul ei profund filosofic, întemeiat pe noțiunea de „transcendență" implicată în viziunile mitice ale unui *logos*, în simboluri ale unei „proiectări" umane în cosmos, în metafora pe care vom numi-o *transcendentă*. Ca în această imagine *(Mi-aștept amurgul)*:

mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să mi se-ntunece tot cerul
și să răsară-n mine stelele,
stelele mele,
pe care încă niciodată
nu le-am văzut.

[80] *Ibid.*, p. 99.
[81] *Ibid.*, p. 100.

În primul exemplu metafora este construită prin asocierea unui actant cosmic („lumi comprimate") și a unui predicat uman („dorm"), ceea ce presupune și un actant implicit („om"). În al doilea exemplu metafora este construită prin asocierea unui act uman („mi-aștept") și a unui predicat cosmic („să răsară stelele"), ceea ce presupune, prin subiectul („stelele") predicatului cosmic („să răsară"), o relație interisotopică din planul de adîncime, în metafora transcendentă („să răsară în mine stelele, stelele mele").

3. *Mediația poetică* este mediația retorică sau semiotică. Acceptînd definiția lui G. Genette, care consideră că retorica este ansamblul de procedee codificate pentru a deschide „spațiul limbajului", dar și distincția făcută de R. Barthes, care susține că în retorică este vorba de progresia discursului din idee în idee, iar în poetică de progresia operei din imagine în imagine [82], vom numi *poetică* și nu *retorică* acest tip de mediație. Pentru autorii citați nu este decît o diferență de grad între aceasta și mediația discursivă, așa cum comparația este în raport cu metafora. Ea este realizată printr-o operație de lectură, la cea mai mare depărtare de analogie referențială, în simboluri ale unui *abstract* mitologic. Ca în poezia lui Blaga : *Cîndva, Cineva, Undeva,* deci un plan paradigmatic pe axa poeticului, cînd distanța între cele două categorii ale sensului se anulează prin mijloace exclusiv de limbaj, în așa fel că poeticitatea maximală va decurge dintr-o *superpoziție* de isotopii ; ceea ce vrea să spună că o isotopie cu o unitate de semnificație anumită este făcută inteligibilă după o altă isotopie sau altă unitate de semnificație, neexprimată [83]. Ca în această imagine *(Caravela)* :

De pe limanul așteptării,
bătut de valuri monoton,
pornim din visul trist spre altul —
deschis ca un senin eon.

E o unitate de semnificație care printr-o operație de lectură este reevaluată retrospectiv în planul de adîncime al sensului, într-o viziune a orizontului deschis, care în „visările" omului dă existenței lui valoarea unei transcendențe în propriul său mod de a fi :

[82] Apud *Rhétorique de la poésie,* p. 78.
[83] Id., *ibid.,* p. 101.

Un cer, pe care nici o umbră
nu cade, iar ni s-a ivit.
Un cer, cum trebuie să fie,
ne mai surîde la sfîrșit.

Acest „cer deschis" (cosmos), este „eonul" omului, într-o „transcendență" în care el cuprinde totul :

Un Dumnezeu adînc, albastru
e marea-n care vom pieri.

Este o mediere de o poeticitate maximală, ca modalitate de reevaluare a unităților discursului în limbajul poetic, în metafora pe care vom numi-o *transientă*. Pentru poet ea este cea mai eficace, în relația *anthropos-cosmos*, prin *logos*, identificat cu ideea de „mister", ca „punct originar" al gîndirii poetice, în „proiecția" axei logicului (paradigmatic) pe axa miticului (sintagmaticul) între care se circumscrie „spațiul poetic", definit printr-un simbol al „misterului" *(Rune)* :

În chip de rune, de veacuri uitate,
poart'o semnătură făpturile toate.
. . . . . .
Rune, pretutindeni rune,
cine vă-nseamnă, cine vă pune ?
Făpturile toate, știute și neștiute,
poart-o semnătură — cine s-o-nfrunte ?

Dacă ar fi să confruntăm *Retorica poeziei*, într-o argumentare care menține baza semiotică a limbajului poetic, cu „poetica" lui Blaga însuși, enunțată de el în termenii unui mit al „cuvintelor originare" [84], vom spune că poetul, prin medierea de tip retoric creează poezia printr-un limbaj diferit de cel comun, în măsura în care el dă lucrurilor, *neexprimate* în cuvintele limbajului comun, *alte nume*. Și cînd poetul este *inspirat*, cuvintele lui ne duc la *alte lucruri*, pe care ele le denumesc, *redescoperindu-le* prin semnificațiile lor „originare", adică într-un *dialect arhaic*, în care numai Dumnezeu vorbește în toate limbile. De aceea și spune Blaga, poetul, despre sine însuși *(Autoportret)* :

El caută apa,
din care curcubeul
își bea frumusețea și neființa.

[84] L. Blaga, *Cuvintele originare*, în *Izvoade*, p. 175—176.

Neființa este haina invizibilă a Ființei, în revelația unui tărîm mitic, la „cele din urmă hotare", în căutarea apei din care bea curcubeul, „patria poetului", unde „zăpada făpturii ține loc de cuvînt". Un cuvînt „originar" deci, care, dînd lucrurilor nume în locul celor date de Dumnezeu, în mitul genezei limbilor, este *Poezia*.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SIMBOLICA LIMBAJULUI POETIC

CUVÎNT, SENS, IMAGINE

Cuvintele sînt formele de preluare în posesie a realului, ca *imagini* ale lucrurilor, dar dificultatea „preluării" constă în aceea că *imaginea* lucrului nu este *lucrul* însuşi, ci *reprezentarea* lui, şi aceasta este *semnul* prin care lucrul spune ceva pentru conştiinţa care şi-l reprezintă, ca imagine, chiar şi în absenţa lui. Să-l citäm mai întîi pe L. Blaga : „Că spiritul se poate exprima în imagini, cu puterea şi adecvaţia ce-o cunoaştem, este cea mai insondabilă dintre condiţiile umane" [1]. Sau o constatare analoagă a lui Herbert Read : „Noi mînuim ideile prin metode logice sau ştiinţifice, dar le descoperim prin contemplarea imaginilor", de unde şi teoria despre funcţia primordială a artei în istoria culturii, în baza constatării mai generale, de ordin antropologic, că „în dezvoltarea conştiinţei umane, imaginea precedă totdeauna ideea" [2].

O problemă de teoria limbajului poetic rămîne „deschiderea" imaginii prin densitatea sensului în expresia *cuvîntului*, ca purtător al ideii în imaginea poetică. Producerea sensului ca operă, adică „în imagine", este o muncă de compoziţie, sau de „dispoziţie", pentru a relua un termen al vechii retorici. De la Saussure încoace, care înţelege prin *semn* lingvistic o identificare a imaginii acustice (semnificantul) cu conceptul (semnificatul) în *cuvînt*, semiologia, ca studiu al „sistemelor de semne", a evoluat spre o teorie mai generală a *comunicării* şi a *semnificării*, într-o construcţie teoretică pentru explicarea producerii şi sesizării *sensului*. Cu toate că semnificaţia este în funcţia ei

[1] L. Blaga, *Din duhul eresului*, în *Elanul insulei*, p. 236.
[2] Herbert Read, *Imagine şi idee*, Ed. Univers, 1970, p. 2.

normală un concept, se admite în mod general că ea este, contrar conceptului, ceva foarte vag și insesizabil, ea variind după schimbarea reprezentării și a noțiunii cărora se raportează. Sau, după explicația lui J. A. Greimas : «Producerea de sens prin cuvîntul ce este „semnificant", după stabilirea aspectelor comparabile ale lucrurilor, este o *deviere* de la „sentimentul de înțelegere" al lucrurilor prin cuvinte, ca într-o transpunere dintr-un nivel al limbajului în alt limbaj, care este „semnificația"» [3]. Și comunicarea poetică este o „resemnificare" a cuvîntului dintr-un limbaj în alt limbaj, pe diferitele nivele de înțelegere a sensului. Este o „inventare" de sensuri noi ale cuvintelor, prin care acestea comunică un alt raport decît cel convențional, semnificînd realitatea cu intenția exprimării unei stări de conștiință proprie experienței poetice. Sau cum ar spune Blaga în definiția „stihuitorului" : poetul „traduce" cîntecul „îngînat în limba inimii", pentru ca el să fie „floare", adică „figură" de semnificație, prin „transferul" de sens implicat în puterea cumulativă a cuvîntului, sens care se alcătuiește prin dinamismul lui propriu, în interiorul cuvîntului, deschis în limbajul poetic pentru „cîntecul" inimii.

În diferitele nivele de înțelegere a sensului cuvintelor, semioticienii recunosc noi unități de expresie, cele *poetice*, care le dublează pe cele *lingvistice*, ele putînd fi recunoscute datorită redundanței sintagmatice, în cadrul unui text închis, sau paradigmatice, care permit să se suprapună în ele mai multe texte comparabile [4]. Lingviștii în această accepție vorbesc de „cîmpurile semantice" ale cuvîntului, preconizate de J. Trier, pe baza lingvisticii saussuriene și structurale, „pentru care toate elementele unei limbi sînt interdependente și își trag semnificația din sistemul întreg considerat ca un tot" [5].

Dacă poezia este un spațiu care se deschide în limbaj, dacă prin ea cuvintele vorbesc din nou, iar sensul se resemnifică, este pentru că între limba uzuală și cuvîntul regăsit există deplasare de sens, metaforă, cum observă un autor contemporan [6]. Menținîndu-ne în teoria lingvistică a noțiunilor de semnificație și schimbare de sens, pentru baza lingvistică a stilului poetic, abordat din perspectiva semanticii structurale, avem în vedere

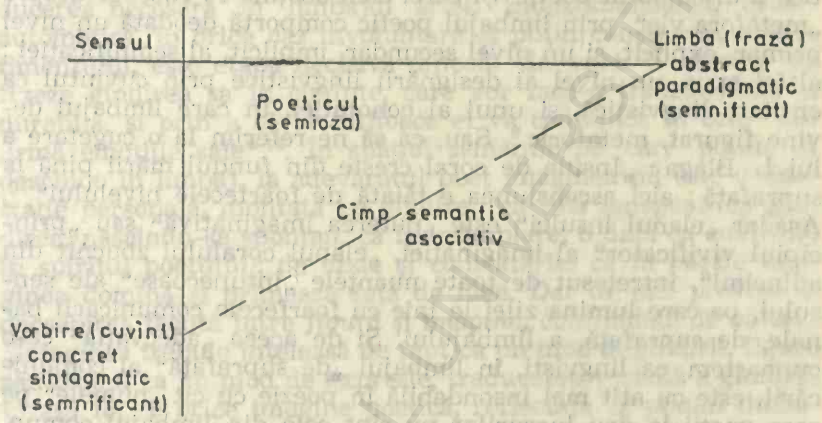
[3] J. A. Greimas, *Despre sens, Eseuri semiotice*, Ed. Univers, 1975, p. 27.

[4] Id., *ibid.*, p. 286.

[5] P. Ricouer, *La métaphore vive*, p 132

[6] Jaques Sojcher, *La métaphore généralisée*, „Revue internationale de philosophie", 1969, fasc. 1, p. 58.

că în gîndirea poetică, pentru a da un *sens* existenței în poezia ca „univers", sensul imaginii poetice se constituie într-un *context* al discursului, în „cîmpul asociativ" cuprins între limbă și vorbire, cînd mai aproape de abstract, pe axa paradigmatică a limbii, cînd mai aproape de concret, pe axa sintagmatică a cuvîntului. Ceea ce înseamnă că obiectul analizei semiotice este descrierea nivelelor de comunicare poetică și stabilirea corelațiilor celor două planuri, indicate de cele două axe, la nivelul semnificantului și al semnificatului, după următoarea schemă a „producerii" sensului în „cîmpul asociativ" al cuvîntului poetic :



Din schemă se vede că aplicarea principiilor de bază ale lingvisticii saussuriene, după remarca lui P. Ricoeur, a făcut să apară în inima semanticii cuvîntului o incertitudine, un spațiu liber în favoarea unei legături între semantica frazei, la nivelul limbii, și semantica cuvîntului, la nivelul vorbirii, și, ca un corolar, între teoriile metaforei — *substituție* și a metaforei — *interacțiune*. Și de aceea autorul citat, după o distincție făcută de E. Benveniste între o semantică în care *fraza* este purtătoarea semnificației, și o semantică pentru care *cuvîntul* este un semn în codul lexical, își justifică distincția între o teorie a *tensiunii* și o teorie a *substituirii*, prima aplicîndu-se producerii metaforei în interiorul frazei, ca un tot, cealaltă privind efectul de sens la nivelul cuvîntului izolat[7]. Distincția este o

[7] P. Ricouer, *op. cit.*, p. 8.

justificare a teoriei lui Max Black, care numea metafora o „focalizare" a cuvîntului, prin distincția între „focar" și „cadru" : focarul este cuvîntul, cadrul este o frază. Ceea ce presupune că „dinamica *metaforei — enunț* se condensează sau se cristalizează într-un efect de sens care are ca focar cuvîntul" [8].

Într-o perspectivă semantică a alcătuirii sensului, de la imagine plecînd, după regula stilistică a trecerii de la *structura* operei la *lumea* operei, ca univers *poetic*, conștiința reflexivă, ce izbucnește din adîncul sensului poetic, departe de a închide limbajul în el însuși, este conștiința însăși a deschiderii lui spre o „lume", o „realitate", un „adevăr", după intenția semantică a discursului poetic. Și care, cum susține P. Ricoeur despre „metafora vie", prin limbajul poetic comportă deodată un nivel primar, explicit, și un nivel secundar, implicit, al semnificației ; altfel spus, un nivel al designării lingvistice prin cuvîntul ca entitate lingvistică, și unul al conotației, în care limbajul devine figurat, metaforic [9]. Sau, ca să ne referim la o cugetare a lui L. Blaga : „Insula de coral crește din fundul mării pînă la suprafață ; aici ascensiunea e tăiată de foarfecele nivelului" [10]. Așadar „elanul insulei" este „puterea imaginativă" sau „principiul vivificator" al imaginației, „elanul coralului zbucnit din adîncimi", întrețesut de toate nuanțele „întunecoase" ale sensului, pe care lumina zilei le taie cu foarfecele comunicării banale, de suprafață, a limbajului. Și de aceea „adecvația" ce-o cunoaștem, ca lingviști, în limbajul „de suprafață" al comunicării, este cu atît mai insondabilă în poezie cu cît „numele" pe care poeții le dau lucrurilor nu sînt cele din limbajul comun, ci din limbajul „originar", adică exprimă sensuri *ascunse*, din care poezia însăși se naște prin deschiderea cîmpului semantic al cuvîntului în metaforă, ca să fie „floare", în „reprezentarea" lucrurilor. Și astfel, poezia, cum susține Roland Barthes, este în construcția ei internă un „mit", pentru că „mitul este un cuvînt", adică nu un obiect, nu un concept sau o idee, ci un mod de a „semnifica", sau mai bine zis o „idee în formă" ; prin mit universul devine infinit sugestiv, de vreme ce orice lucru din lume poate să treacă de la o existență închisă, mută, la o stare orală, deschisă pentru o comunicare apropiată în condiția umană socială, în măsura în care orice lucru devine cuvînt cînd semnifică ceva" [11].

[8] Id., *ibid.*, p. 101.
[9] *Ibid.*, p. 278.
[10] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 109.
[11] R. Barthes, *Mythologies*, p. 215—217.

În această deschidere semantică a cuvîntului ca *idee* în *imagine*, în „cîmpul asociativ" al sensului poetic, avem dată secțiunea în stratul poetic central, ca strat al alcătuirii lui, în seria de termeni : imagine, metaforă, simbol, mit [12]. Și pe care îl vom accepta ca secțiune pentru analiza stilistică a universului poeziei lui Blaga, ca mit poetic.

Despre modul poetic de comunicare, spune R. Walz într-un studiu despre creația poetică : „Orice sentiment tinde să se convertească în gîndire, orice gîndire în limbaj. Conversiunea, cu totul spontană, a sentimentului în gîndire este în poezie traducerea necesară în limbajul artei. Intelectualizarea, cvasi-automatică, în orice caz involuntară și puțin conștientă, a sentimentului, este etapa decisivă dincolo de care îi rămîne să fixeze gîndirea sa în cuvinte, care vor face-o transmisibilă și durabilă, și prin a căror mijloace el va comunica în cele din urmă emoțiile sale" [13]. În spațiul semantic pe care poezia îl deschide în limbaj, la adevăratul poet imaginea nu este o ilustrație personală, montată pe gîndire : ea este omogenă cu gîndirea, născîndu-se spontan, ca la întîmplare, o dată cu cuvîntul, în spiritul poetului ; de unde și constatările că în poezie imaginea domină și primează față de idee. Dar de aici provine și deosebirea făcută între *figură* și *imagine*, confundate de obicei : „Imaginea trebuie înțeleasă de fapt ca un mod al gîndirii, figura sau tropul ca un mod de expresie, traducerea verbală a gîndirii, în așa fel că orice imagine poetică, reflectată în planul limbajului, îmbracă în mod necesar o anumită figură, fără de care ea ar rămîne în starea de reverie neformulată, cîtă vreme nu orice figură îmbracă în mod necesar o imagine veritabilă, ea putîndu-se reduce la un artificiu retoric" [14].

Pentru descrierea universului poetic al lui Blaga, plecînd de la *imagine*, ca primă treaptă a alcătuirii sensului în spațiul poeziei, prin cuvînt, avem în vedere mai întîi o împărțire a imaginilor, pe prima treaptă a sensului poetic, pe care R. Walz o face în studiul său despre creația poetică : *imaginea simplă*, reprezentare directă și vie a unui obiect sau a unei acțiuni sub forma viziunii mintale celei mai despuiate, suprapuse realității, în mod obiectiv sau numai virtual percepută — și *imaginea complexă*, reprezentare indirectă și abătută de la obiect sau de la acțiune, pe calea comparației într-o infinită varietate a poe-

[12] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 385.
[13] R. Walz, *La création poétique*, p. 90.
[14] R. Walz, *op. cit.*, p. 94—95.

ziei tuturor timpurilor. Exprimîndu-se în poezie, imaginea simplă reproduce, fără adaos, viziunea interioară a poetului; imaginea complexă, totdeauna bazată pe o comparație, explicită sau implicită, este cu atît mai poetică și mai pătrunzătoare cu cît termenii acestei comparații, ai acestei apropieri mintale instinctive, au mai puțin contact natural unul cu altul și sînt în mod obișnuit mai puțin apropiați în spirit: este acesta unul din principiile cele mai importante ale originalității în poezie [15].

După această primă clasificare vom avea așadar în poezia lui Blaga:

1. *Imaginea simplă*

(La mare):

Vițe roșii,
vițe verzi sugrumă casele-n lăstari sălbatici
și vinjoși — asemenea unor plopi, ce-și
string în brațe prada.

(Noi și pămîntul):

In noaptea asta-n care cad
atîtea stele, tînărul tău trup
de vrăjitoare-mi arde-n brațe
ca-n flăcările unui rug.

(Martie):

Din caier încîlcit de nouri
toarce vîntul
fire lungi de ploaie

(Primăvară):

Visător cu degetele-i lungi pătrunde vîntul
printre ramuri și pe fire de paianjen
cîntă bietul ca pe-o harfă.

2) *Imaginea complexă* a impus, încă de la primele volume de versuri, originalitatea poeziei lui Blaga, reținută prin noutatea comparației.

(Pămîntul):

Văzduh topit ca ceara-n arșita de soare
curgea de-a lungul peste miriști ca un rîu.

[15] R. Walz, *op. cit.*, p. 93—114.

(Nu-mi presimți):

Nu-mi presimți tu nebunia cînd auzi
cum murmură viața-n mine
ca un izvor
năvalnic într-o peșteră răsunătoare ?

(Vară):

La orizont — departe — fulgere fără de glas
zvîcnesc din cînd în cînd
ca niște picioare de paianjen — smulse
din trupul care le purta.

(La mănăstire):

De trei zile luna crește ca un fagure
de miere într-un stup.

(Un om s-apleacă peste margine):

Sufletul meu cade în adînc
alunecînd ca un inel
dintr-un deget slăbit de boală.

(Heraclit lîngă lac):

Pașii mei răsună în umbră,
parc-ar fi niște roade putrede
ce cad dintr-un pom nevăzut.

Sau în o poezie din ciclurile postume *(Moara):*

Sînt ca o moară lîngă rîu.
Obișnuitu-s-a gîndul
Să doarmă în mine
vîrste de-a rîndul
. . . . . .
Sufletul meu
Se va trezi cîndva,
cînd pietrele mele
n-or mai umbla.

Imaginea complexă, pe baza implicitei comparații între termeni, poate fi desfăcută în părțile ei componente, ca unități poetice care dublează unitățile lingvistice. În poezia *Liniște:*

1. cadrul exterior este al „liniștei" adînci, pe baza comparației, într-o construcție consecutivă :

Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud
cum se izbesc de geamuri razele de lună.

2. liniștea este pusă în contrast cu glasul interior care astfel se aude :

În piept
Mi s-a trezit un glas străin
și-un cîntec cîntă-n mine-un dor, ce nu-i al meu.

3. cîntecul este ce se spune despre strămoși :

Se spune că strămoși, cari au murit fără de vreme,
cu sînge tînăr încă-n vine,
cu patimi mari în sînge,
cu soare viu în patimi,
vin,
vin să-și trăiască mai departe
în noi
viața netrăită.

4. în același cadru de liniște, exterior

5. poetul se întreabă ce va fi cu drumul lui : așa cum părinții îl trăiesc în alții, și al lui se va continua în alții :

O, cine știe — suflete-n ce piept îți vei cînta
și tu odată peste veacuri
pe coarde dulci de liniște
pe harfă de-ntuneric — dorul sugrumat
și frînta bucurie de viață ? Cine știe ? Cine știe ?

Imaginea este baza comparației și a metaforei, ca figuri poetice. În tratatele de poetică, susține M. Le Guern, termenul „comparație" înlocuiește două cuvinte latine corespunzătoare la două noțiuni distincte : *comparatio* și *similitudo*. Sub numele de comparație sînt grupate mijloacele pentru exprimarea noțiunii de comparativ, de superioritate, inferioritate și egalitate, deci elemente de apreciere *cantitativă*. Similitudinea, dimpotrivă, servește la exprimarea unei judecăți *calitative*, introducînd în enunțat un lucru, o acțiune, sau o stare care posedă în gradul cel mai înalt calitatea ce trebuie pusă în valoare. Comparația rămîne, în isotopia contextului, într-o formulare logică, punînd în relație cantitativă realități comparabile. Similitudi-

nea introduce în enunțat o *imagine*, care din punctul de vedere al realității lingvistice este un termen străin în isotopia contextului imediat, ca diferență mai mult semantică decît gramaticală, punînd similitudinea în raport de semnificație cu metafora [16].

Comparațiile lui L. Blaga sînt de fapt similitudini, chiar cînd ele sînt în primul rînd aprecieri cantitative :

— *(În lan) :*

și-n lan
o fată
cu gene lungi ca *spicele de orz —*

adică *mari* și *rare*.

— *(Vară) :*

În soare spicele își țin la sîn grăunțele
ca *niște prunci ce sug —*

adică *mari*.

Amîndouă relațiile, prin conjuncția comparativă *ca* sînt mai întîi cantitative, niște *hiperbole*, introducînd însă astfel imaginea în isotopia contextului, ca și cînd sensul formulării logice ar fi al unei comparații calitative : genele fetei cufundată în lan sînt atît de mari și de rare, încît se pot compara cu spicele de orz ; grăunțele spicelor sînt atît de mari încît se pot compara cu niște prunci ce sug. Dar termenii comparației, prin imaginile introduse în enunțat, sînt de fapt niște similitudini, în această formulare, pentru că imaginea introduce un termen străin isotopiei contextului imediat. Numai printr-un proces de imaginare este posibilă asemănarea între cei doi termeni ai comparației. Și prin aceasta comparațiile își schimbă statutul semiotic, devenind similitudini :

— *(Dar munții — unde-s ?) :*

cad clipele ca *picurii de ploaie —*

adică *grele* sau *rare* sau *ritmice* etc.

— *(Un om s-apleacă peste margine) :*

Sufletul meu îmi cade în adînc
alunecînd ca *un inel —*

[16] M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonimie*, Libr. Larousse, 1973, p. 52.

adică *repede*, după o construcție adverbială, substituind rostogolirea *rapidă* a inelului.

— *(Înviere de toate zilele)*:

Ziua vine ca o dreptate făcută pămîntului —

adică *așteptată*, după o construcție adverbială, substituind așteptarea *grabnică* a zilei.

— *(Scrisoare)*:

Trupul meu cade la picioarele tale
ca o pasăre moartă.

În toate aceste comparații conjuncția *ca*, după o distincție necesară pe care semiotica o face între comparație și similitudine, nu introduce doar o relație cantitativă între termeni ci și una calitativă. Căci aprecierea cantitativă dispare cînd conjuncția comparativă *ca*, sau *ca și*, numai formal introducînd în enunț o apreciere cantitativă, are sensul de *asemeni, tot așa ca*, ea stabilind în relația termenilor o apreciere calitativă străină isotopiei contextului imediat:

— *(Heraclit lîngă lac)*:

Pașii mei răsună în umbră,
parc-ar fi niște roade putrede
ce cad dintr-un pom nevăzut.

— *(Sufletul satului)*:

Sufletul satului filfiie pe lîngă noi,
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streașini de paie,
ca un joc de iezi pe morminte înalte.

În relațiile termenilor comparați, tocmai prin distanța dintre isotopia contextului imediat și imaginea introdusă în enunțat, asemănarea devine echivocă:

— *(Izvorul nopții)*:

Frumoaso,
ți-s ochii-așa de negri încît *seara*
cînd stau culcat cu capu-n poala ta
îmi pare
că ochii tăi, adîncii, sînt izvorul
din care tainic curge noaptea peste văi

și peste munți și peste șesuri,
acoperind pămîntul
c-o mare de întuneric.
Așa-s de negri ochii tăi
lumina mea.

— *(Tămîie și fulgi):*

Fulgi moi și grași îmi troienesc
în pace lumea ca de scrum,
și fulgi de-aramă azvîrliți din cer
par clopoței atîrnați
de gîtul pașilor de cai pe drum.

Invenția artistică posedă cea mai mare valoare emotivă cînd cei doi termeni sînt în realitate mai depărtați unul de altul, de exemplu pentru a exprima ideea de „mister", prin „lumina razelor de lună".

— *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii):*

eu cu lumina *mea sporesc a lumii taină* —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister.

SEMANTICA TROPILOR

G. Bachelard face constatarea că : „O comparație este uneori un simbol care începe, un simbol care n-are încă deplina sa responsabilitate" [17]. Și acesta este în general cazul comparațiilor lui Blaga, în relația între termenii comparați fiind posibilă o apropiere printr-o intelectualizare a imaginii, proprie simbolului. Cînd poetul *compară* sufletul satului cu un miros de iarbă, transferul este sesizat pe cale intelectuală, printr-un proces de *simbolizare*, intermediar între similitudine și metaforă. Numai pentru că ploaia este un simbol al ritmicității în mișca-

[17] G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, apud, M. L. Guern, *op. cit.*, p. 60.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

rea naturii, ea poate fi o reprezentare a succesiunii clipelor în trecerea timpului ; numai pentru că grăunțele spicelor sînt hrănitoare pentru toate ființele pe care pămîntul le hrănește, spicele sînt ca niște prunci care sug ; numai pentru că fata care strînge snopii în lan este o personificare a pămîntului roditor, genele ei sînt ca spicele de orz, etc.

În exemplele de pînă acum introducerea imaginii în enunțul poetului are forma similitudinii, dar între cei doi termeni raportul de comparație se stabilește prin intermediul unui *simbol*, adică al unei imagini a cărei semnificație este întemeiată pe un raport analogic ce face posibilă și necesară informația logică a ceea ce poetul vrea să spună. Ca în imaginea razelor de lună, simbol al *misterului*. În raportul analogic, *luna*, cu razele ei *albe*, nu micșorează ci mărește întunericul nopții, ca și lumina ochilor omului, și de aceea poetul cu *lumina* lui sporește *taina* lumii. În imaginea poetică razele de lună aceasta înseamnă, ca simbol al cunoașterii, *misterul* razelor de lună învăluind lucrurile pentru a le da un sens mai adînc, pe care cuvîntul poetului nu îl poate traduce în concepte pure, abstracte. Reprezentarea pe care similitudinea o introduce rămîne percepută la nivelul comunicării logice, ca și în construcția simbolică, deoarece semnificația cuvîntului ei purtător nu i-a anulat părțile constitutive, ca imagini concrete, într-o relație cantitativă a comparației, pentru transmiterea informației logice : întocmai cum *luna* cu *razele* ei mărește taina nopții, așa îmbogățesc și eu întunecata *zare* cu fiori de sfînt *mister*. Dar comparația este totodată și o revelație calitativă, o similitudine, și ea nu este inferioară metaforei, pentru că nu rămîne supusă unei critici raționale, ci impune o ruptură cu logica obișnuită, pe care o operează simbolul *luminii*, făcînd mai dificilă apropierea concretă a termenilor puși în asemănare : luna cu razele ei *albe*, ce mărește *taina* nopții, și *lumina* poetului, care sporește a lumii *taină*.

Metafora este definită de retoricile tradiționale ca o *comparație* prescurtată sau eliptică. Și explică M. Le Guern : „Mai mult decît o definiție, aceasta este un postulat care impune un anumit fel de a vedea aceste fapte ale limbajului, obligînd la acceptarea corolarului că nu este diferență esențială între metaforă și comparație ci cel mult o variație de prezentare care nu atinge în adîncime mecanismul semantic“ [18]. Ceea ce, din punct de vedere semantic nu este tocmai exact, căci o deosebire

[18] M. Le Guern, *op. cit.*, p. 52—61.

fundamentală există între metaforă și comparație, de G. Bachelard stabilită : „o comparație nu este o imagine". Nu este însă o diferență esențială între similitudine și metaforă, întrucît „cu similitudinea și nu cu comparația are metafora raporturi de semnificație". Am spune altfel, amîndouă fac parte din categoria *tropilor*. Ca în poezia lui Blaga, o metaforă aparent realizată doar printr-un semn de punctuație, pentru prescurtarea unei comparații *(Pluguri)* :

Pe dealuri, unde te-ntorci,
cu ciocuri înfipte-n ogor sănătos
sînt pluguri, pluguri, nenumărate pluguri ;
mari paseri negre
ce-au coborît din cer pe pămînt.

După relația dintre cei doi termeni componenți ai ei distingem : metafora „in praesentia", în care apar concomitent cei doi termeni, și metafora „in absentia", în care unul ține locul celuilalt. Din prima categorie *(Naștere)* :

Făptură de nicăieri *coborîtă-n*
imperiul mumei,
auriu, tînăr, proaspăt ulcior
rupt din coastele humei !

Din a doua categorie, în continuarea imaginii :

Dura-vei în noi o lumină, *mare ca-ncrederea,*
cu care tu azi ne-ai ales.

Sau, în una și aceeași poezie, în aceeași imagine, cele două categorii *(La curțile dorului)* :

Prin vegherile *noastre* — site de in —
vremea se cerne, și-o pulbere *albă*
pe tîmple se-așează.

În eritica literară românească poezia lui Blaga a fost reținută de la început pentru „imagistica" ei, într-o argumentare a lui E. Lovinescu privitoare la modernismul poetului. Și numai printr-o confundare a *imaginii* cu *figura* poetică criticul considera metafora doar un procedeu pur formal, un artificiu retoric, lipsit de conținutul emoțiilor și sentimentelor ce se comunică în adevărata poezie [19]. Căci și în psihologie cuvîntul „imagine" înseamnă o reprezentare *mintală*, o amintire a unei ex-

[19] E. Lovinescu, *Critice*, III, p. 15—25.

perienţe vizuale, iar în teoria literară se recunoaşte astăzi că emoţia artistică poate produce imaginea, chiar în structura ei senzorială, numai dacă ea este totodată şi un fenomen mintal, legat de senzaţie prin modul specific conştiinţei poetice, mai ales cînd e vorba de poezia modernă. Ceea ce dă forţă unei imagini nu este atît vioiciunea ei ca imagine, cît caracterul ei de fenomen intelectual, cum spune I. A. Richards, vorbind de experienţa lecturii unei poezii : „Este, într-un mod pe care nimeni nu ştie să-l explice, un fel de relicvă a senzaţiei, iar reacţiile intelectuale şi emoţionale depind într-o măsură mult mai mare, datorită acestui fapt, de experienţa ei ca reprezentant al senzaţiei, şi nu ca duplicat senzorial“ [20]. Şi comentează R. Wellek fragmentul, de la imaginile văzute ca rămăşiţe şi exponente ale senzaţiilor putem trece cu uşurinţă la cea de a doua linie ce străbate întregul domeniu al structurii, linia analogiei şi a comparaţiei. Imaginea vizuală este o senzaţie sau o percepţie, dar în acelaşi timp ea „reprezintă“, se referă la ceva invizibil, la ceva „lăuntric“. Imaginile poetice nu trebuie reţinute pentru calitatea lor senzorială : orice imagine este o senzaţie sau o percepţie ce poate fi simultan atît o „prezentare“ cît şi o „reprezentare“, adică se referă la ceva invizibil, lăuntric [21].

Imaginile văzute cu „ochiul minţii“ sînt metaforele. Metafora lingvistică obişnuită rămîne o formă a gîndirii, ce astfel duce, prin abstracţiune, la o întîlnire ideală între obiectele semnificate. Şi metafora devine simbolică printr-o extensiune nelimitată de nici o întoarcere la conceptul logic al termenului propriu. Metafora simbolică, prin termenul figurat, îşi descoperă sensurile în implicaţiile unor viziuni mitice, stabilind o înrudire concretă şi reală, simbolic exprimată, între aceleaşi obiecte semnificate. Un exemplu din poezia lui Blaga *(Visătorul)* :

Spînzurat de aer printre ramuri
se frămîntă în mătasa-i
un paianjen.
Raza lunii l-a trezit din somn.
Ce se zbate ? A visat că
raza lunii-i fir de-al lui şi
cearc-acuma să se urce
pînă-n ceruri, sus, pe-o rază.

[20] I. A. Richards, *Principii ale criticii literare*, Ed. Univers, 1974, p. 126.
[21] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 246—248.

„Paianjenul", ca imagine a „visătorului", era explicat de E. Lovinescu doar ca o imagine de ordin fizic, pur vizuală, fără a descoperi în ea semnificațiile mai adînci ale simbolului. Dar, dacă paianjenul își face singur „firul", ca și cînd ar vrea să se urce pe el pînă la cer, este pentru că prin el se reprezintă „gîndul" poetului de a cuceri cerul, în încercări mereu repetate. Iar atunci cerul nu este o „realitate" transcendentă, ci este așa cum „visătorul" și-l *închipuie*, adică este un *simbol* al înălțării omului în năzuința lui de cunoaștere. Și simbolul își revelează semnificația deplină în planul mai adînc al imaginii, ce are ca ultim strat al ei *mitul*, pentru reprezentarea aceluiași gînd uman în năzuința lui transcendentă : În anumite mituri arhaice „luna" era un „paianjen", de unde și considerarea acestuia, după o anumită logică a simbolurilor în reprezentările mitice, ca un animal „lunar", care face din lună o „țesătoare", în miturile mai noi [22].

Orice simbol, spune Th. Ribot, apare ca o formă embrionară, înțepenită, a *mitului*, el oprind dezvoltarea reprezentativă și afectivă în care nici o deosebire nu există între subiectiv și obiectiv [23]. După cum, putem, adăuga, și inversul este valabil : Orice mit este o formă deschisă a simbolului, în dezvoltarea reprezentativă în care subiectul și obiectul se întîlnesc. Forma embrionară a mitului în simbol face din acesta o „deschidere" spre sensurile mitice ale imaginii, ca ultime structuri antropologice ale imaginarului. Precum în această poezie a lui Blaga : „florile de mac", expresie simbolică a „temerii de moarte" *(Flori de mac)* :

Și-aș vrea să vă strivesc
că sunteți roșii, roșii
cum *n-au putut să fie pe pămînt*
decît aprinșii, marii stropi de sînge, *ce au căzut*
pe stînci
și pe nisip în Ghetsemani de pe fruntea lui Isus,
cînd s-a îngrozit de
moarte.

Imaginea pe care similitudinea o introduce rămîne la nivelul comunicării logice și intelectualizante a comparației : *florile de mac* sînt roșii ca *stropii de sînge*. Imaginea complexă include însă și un sens metaforic, putînd fi considerată o imagine aso-

[22] A. Krappe, *La génèse des mythes*, p. 124.
[23] Apud É. Cailliet, *Symbolisme et âmes primitives*, p. 172.

ciată, ce impune un transfer de semnificație, propriu metaforei, la nivelul *ideii*, care prin mijlocirea *simbolului* pune imaginea sub controlul intelectului, pentru a i se descifra astfel sensul. În această asemănare, prin întoarcerea către sensul „propriu" al cuvintelor „figurate", se deschide un ultim plan adînc spre „embrionul" simbolic al imaginii, în forma mitului biblic: stropii de sînge ce au căzut de pe fruntea lui Isus în Getsemani, cînd s-a îngrozit de moarte, sînt *mari* și *aprinși*, ca semne ale *suferinței*, și de aceea cu ei pot fi comparate florile de mac, a căror culoare pare o flacără roșie în lanul galben de grîu. Sensul *propriu* pe care imaginea și-l păstrează este „figura" sensului *figurat*, cel introdus în imagine prin similitudine: stropii de sînge ai florilor de mac sînt căzuți *de pe fruntea lui Isus* cînd Suferitorul s-a-ngrozit de moarte.

De la comparație la metaforă, se pare că nu este decît un pas, realizat prin prescurtarea ei, deși un abis o desparte, întrucît ea este rezultatul unei gîndiri cu totul depășite: comparația cea mai condensată nu oferă decît o schiță a asimilării între cele două obiecte apropiate; în metaforă asimilarea este inedită și totală, într-un act unic de schimbare a unui lucru cu altul, echivalent cu o creație adevărată, fără ca totuși să se simtă vreo îndoială în sensul schimbării, în sesizarea relației dintre cei doi termeni, ca ridicare în imaginație de la termenul imaginat la termenul propriu. De aceea, cum susține Alain, metafora se găsește în punctul unde un semn material poartă un sens care de departe îl depășește. Limbajul nostru participă încă în mii de feluri, la vechiul ornament, și astfel este capabil de a crea un stil și a mișca într-o formă inexplicabilă. Metafora renaște din cenușa sa, ca Phönix, regele metaforelor[24]. Așa cum la acest punct se găsește metafora, inedită și totală, în poezia lui Blaga *(Cuvîntul din urmă)*:

la rădăcinile tale mă-ngrop,
Dumnezeule, pom blestemat.

METAFORĂ ȘI METONIMIE

În teoria literară clasică tropii sînt împărțiți în figuri de stil bazate pe similitudine, cum este metafora, și figuri de stil bazate pe contiguitate, cum este metonimia. Căci imaginația

[24] Alain, *Preliminaire à l'ésthétique*, Gallimard, 1939, p. 144—146.

literară, ca orice vorbire, face apel la două funcții esențiale și complementare : la *selecția* unor unități *similare*, prin operația pe care retorica o numește *metaforă* (transfer de sens prin analogie), și la *combinarea* unor unități *contigue*, prin operația pe care aceeași retorică o numește *metonimie* (transfer de sens prin contiguitate) [25].

Aplicînd distincția clasică între *metonimie* și *metaforă*, la descrierea sensurilor cuvintelor în imaginea poetică a universului poeziei lui Blaga, vom desprinde mai întîi cîteva *metonimii :*

— O *metonimie a cauzei fizice și naturale*, ca urmare a relației, explicată de miturile arhaice, între anumite corpuri cerești și viața umană, de unde *stea* pentru *destin (Stelelor) :*

C-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuinți
în mine
mă-nchin luminii voastre stelelor,
și flăcări de-adorare
îmi ard în ochi, ca niște candele de jertfă
. . . . . .

Pribeag, cum sînt,
mă simt azi cel mai singuratic suflet
și străbătut de-avînt alerg, dar nu știu — unde.

— O *metonimie a conținătorului*, precum *vasul, cupa* și *potirul*, pentru băutura conținută în acestea *(Veniți după mine, tovarăși !) :*

Să rîdă deci astăzi în mine
amarul
și-n hohote mari să-și arunce pocalul *în nori !*
Veniți lîngă mine, tovarăși, să bem !
. . . . . *Ca mîne-o să mor,*
dar vă las moștenire
superbul meu craniu, din care să beți
pelin
cînd vi-e dor de viață
și-otravă
cînd vreți să-mi urmați !...

[25] P. Fontanier, *Figurile limbajului*, Ed. Univers, 1977, p. 55.

În aceeași imagine complexă apare *Cerul* pentru *Dumnezeu*, cu sensul de inversiune a „puterilor" cerești cu „puterile" omului :

Ha, ha ! Ce licărește-așa straniu pe cer ?
E cornul de lună ?
Nu, nu ! E un ciob dintr-o cupă de aur.
ce-am spart-o de boltă
cu brațul de fier.

După cum *cerul* este o metonimie pentru „puterile" lui Dumnezeu, este *iadul* pentru puterile infernale, dublată de o *metonimie a instrumentului, lumina* pentru strălucirea raiului, într-o „inversiune" a raiului cu iadul *(Lumina raiului)* :

Ca un eretic stau pe gînduri și mă-ntreb :
De unde-și are raiul —
lumina ? — Știu : îl luminează iadul
cu flăcările lui !

— O *metonimie a fizicului*, precum *inima* pentru sentimentele nobile și elevate *(Melancolie)* :

Tristeți nedeslușite-mi vin, dar toată
durerea
ce-o simt, n-o simt în mine,
în inimă,
în piept,
ci-n picurii de ploaie care curg

Sau dorul erotic *(Dorul)* :

Femeie,
ce mare porți în inimă și cine ești ?
Mai cîntă-mi înc-odată dorul tău.

Sau misterul existențial *(Inima)* :

O, inima ! Mărturisiri afunde ard în ea.
Uimit eu mintea mi-o ascut
și-n înțelesuri mari
zvîcnirea i-o destram.

Iar „înțelesurile mari" sînt sensurile imaginilor mitice : „inima" poetului, într-o metonimie a conținătorului, este „vasul" în care Prometeu „a coborît din cer aprinsul jar ce l-a furat din vatra zeilor", sau „lutul" în care s-a scurs șiroaie, pe Golgota,

sîngele din trupul lui Isus. Și tot *inima* este cea în care bate „pulsul" vieții *(Gîndurile unui mort)*:

Tu inimă *ești liniștită-acum !*
Mult a trecut
de cînd îmi răsfrîngeai în pieptul *scund*
un soare *nou în fiecare* dimineață
și-o suferință *veche-n orișice* amurg !
O zi ?
sau poate veacuri ?

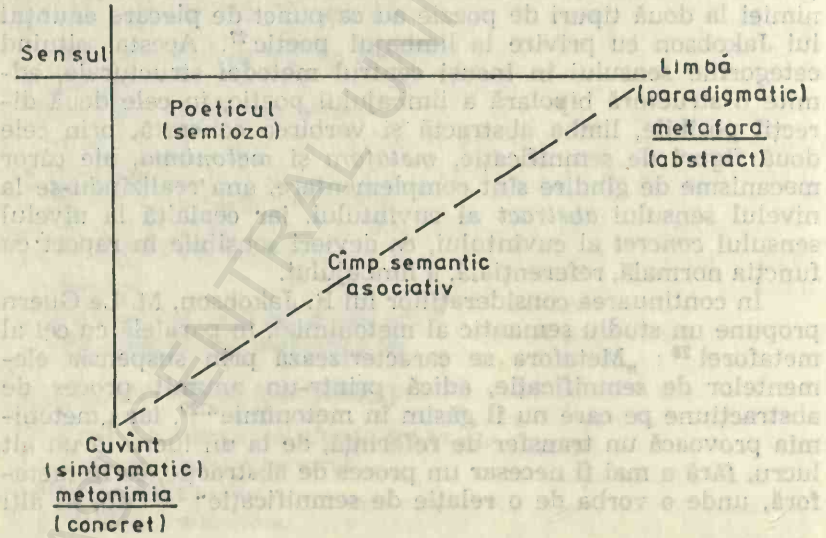
În teoria literară modernă, cum constata R. Wellek : „În ultima vreme au apărut concepții mai îndrăznețe despre metonimie ca mod literar, exprimîndu-se chiar ideea că metonimia și metafora ar fi trăsăturile caracteristice a două tipuri de poezie — poezia asociației prin contiguitate, care operează într-o singură sferă lingvistică, și poezia asociației prin comparație, care pune alături o multitudine de lumi, așa cum foarte expresiv se exprimă Bühler, un „cocteil de sfere" [26]. Concepțiile mai îndrăznețe în această extindere a metaforei și metonimiei la două tipuri de poezie au ca punct de plecare enunțul lui Jakobson cu privire la limbajul poetic [27]. Acesta, situînd categoriile sensului în însuși centrul metodei structurale, admite o structură bipolară a limbajului poetic, în cele două direcții posibile, limba abstractă și vorbirea concretă, prin cele două figuri de semnificație, *metafora* și *metonimia*, ale căror mecanisme de gîndire sînt complementare, una realizîndu-se la nivelul sensului *abstract* al cuvîntului, iar cealaltă la nivelul sensului *concret* al cuvîntului, ca devieri sensibile în raport cu funcția normală, referențială, a limbajului.

În continuarea considerațiilor lui R. Jakobson, M. Le Guern propune un studiu semantic al metonimiei, în paralelă cu cel al metaforei [28] : „Metafora se caracterizează prin suspensia elementelor de semnificație, adică printr-un anumit proces de abstracțiune pe care nu îl găsim în metonimie" [29], iar „metonimia provoacă un transfer de referință, de la un lucru la un alt lucru, fără a mai fi necesar un proces de abstracție, ca în metaforă, unde e vorba de o relație de semnificație" [30]. Sau, în alți

[26] R. Wellek, *op. cit.*, p. 257.
[27] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, chap. „Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", 1963.
[28] M. Le Guern, *op. cit.*, 23.
[29] *Ibid.*, p. 19.
[30] *Ibid.*, p. 28.

termeni : „În timp ce mecanismul metonimiei se explică printr-o alunecare a referinței, acela al metaforei se explică la nivelul comunicării logice prin suspendarea, sau mai exact prin punerea între paranteze a unei părți a semnelor constitutive ale lexemului folosit“ [31].

În baza acestui studiu semantic putem considera că figurile de stil, ca schimbări de sensuri ale cuvintelor în limbă, se construiesc inevitabil în două direcții, fie de la concret la abstract, pe axa *paradigmatică*, fie de la abstract la concret, pe axa *sintagmatică*, altfel spus, pe axa *metaforică* sau pe axa *metonimică*. Sau, urmîndu-l pe M. Le Guern : *metafora* operează asupra substanței însăși a limbajului, iar *metonimia* se menține pe relația dintre limbaj și realitatea exprimată [32]. Și, într-o fenomenologie a cuvîntului care se explică prin ființa fizică a limbii, putem completa relația concret — abstract situînd *metafora* la polul abstracțiunii, ca transfer de sens prin asemănare, la nivelul *limbii*, pe axa paradigmatică, iar *metonimia* la polul concretizării, ca transfer de sens la nivelul *cuvîntului*, pe axa sintagmatică. Am completa deci schema figurilor :



Din schemă se vede că *metafora* se menține pe axa paradigmatică a *limbii*, fiind o relație între cuvintele care nu sînt *lucrurile*, ci *ideile* lucrurilor, iar *metonimia* coboară pe axa sintag-

[31] *Ibid.*, p. 15.
[32] *Ibid.*, p. 17.

matică a *cuvîntului*, fiind o relație nu între *idei*, ci între *lucruri*. Urmîndu-l pe P. Ricoeur, aici se găsește și justificarea considerării metaforei ca rezultînd dintr-o dezbatere între *predicație* și *denumire*, ce are locul în limbaj între cuvinte și fraze. Numai metonimia poate fi tratată ca un fenomen de *denumire*, și numai ea satisface o teorie a substituirii, în vreme ce metafora aparține deopotrivă predicației și denumirii : „Nu pentru că contiguitatea este o relație mai săracă decît asemănarea, sau pentru că raporturile metonimice sînt externe, date de realitate, iar creațiile metaforice sînt create de imaginație, este metafora învingătoare a metonimiei, ci pentru că producerea unei echivalențe metaforice pune în joc operații predicative pe care metonimia le ignoră [33].

Este de făcut aici precizarea de principiu că nici una din cele două modalități fundamentale de expresie poetică, metafora și metonimia, nu se poate dispensa de funcția semantică a simbolului, ca purtător de sens al imaginii poetice. Metafora nu este posibilă ca relație între cuvinte fără ca în *abstragerea* și *imaginea* lucrului să se reveleze *ideea* cuvîntului, prin ridicarea de la obiect la ideea lui, după cum metonimia, ca relație între obiect, modificînd relația referențială, implică o alunecare de sens de la *ideea* lucrului la *lucrul* însuși, fără de care pentru gîndire lucrurile n-ar putea fi în relație unele cu altele, ca un fapt „străin" funcționării limbajului. Metafora se realizează de la concret la abstract, fiind mai aproape de alegorie, prin semnificație, iar metonimia se realizează de la abstract la concret, fiind mai aproape de simbol. Și dacă în dialectica interioară a imaginii poetice relația reciprocă dintre concret și abstract urmează drumul particular-general-particular, în geneza ideală a acesteia se realizează o complementaritate a metaforei și a metonimiei, ca funcții ale limbajului poetic în figurile de semnificație : selecția unităților prin *asemănare* în procesul metaforic, ca transfer de sens pe axa paradigmatică a limbii, este într-o relație de interdependență cu activitatea de combinare a unor unități *contigue*, în procesul metonimic, ca transfer de sens pe axa sintagmatică a cuvîntului. Sau, cum ne-am exprima într-o retorică semantică, o relație *metonimică*, de *contiguitate* între lucruri, deci între realități extralingvis-

[33] P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 108.

tice, este în interdependență cu relația de *asemănare*, proprie metaforei propriu-zise, care operează pe substanța însăși a limbajului, realizîndu-se proiecția relației paradigmatice, a metaforei, pe axa sintagmatică, a metonimiei.

Un exemplu din poezia lui Blaga *(Tămîie și fulgi)*:

Prin sat trec sănii grele de tăceri.
Cu genele ghicesc poteca sărutărilor de ieri

. . . . . .

și fulgi de-aramă azvîrliți din cer
par clopoței atîrnați
de gîtul pașilor de cai pe drum.

Prin funcția semantică a „fulgilor de zăpadă", ca simbol al *tăcerii*, o relație de interdependență, ca dialectică interioară a imaginii poetice, se stabilește între „săniile de tăceri", ce trec pe potecile amintirilor poetului, deci între *metafora* realizată de la concret la abstract, și „gîtul pașilor de cai", *metonimia* realizată de la abstract la concret, astfel construindu-se proiecția relației paradigmatice pe axa sintagmatică : clopoței de aramă ai cailor sînt „fulgi de aramă azvîrliți din cer", troienind în *tăcere* lumea poetului. Cîmpul semantic asociativ se întregește astfel în „deschiderea" lui prin funcția semantică a simbolului, care mijlocește relația între cele două direcții ale sensului poetic, prin cele două figuri de semnificație, metafora și metonimia, considerate de retorica modernă ca fiind complementare în gîndirea poetică într-o *reversiune* a celor două direcții ale sensului poetic, mijlocite de cele două figuri de semnificație.

Deschidem aici un drum nou în simbolica limbajului pentru explorarea ultimului strat al poeticului, ca *simbol mitic* în care funcționează semnificantul și semnificatul imaginii poetice, încercînd să descoperim în „lumea" operei lui L. Blaga acele viziuni, considerate cele mai fertile și constante în forța imaginației, din categoria celor numite de G. Bachelard „marile imagini". În ele simbolul *unifică* extremele fixate de *metaforă* și *metonimie* pe cele două axe, ale paradigmaticului și sintagmaticului, în unul și același *sens* al lumii, *ideea* metaforei suprapunîndu-se cu *lucrul* metonimiei, prin ceea ce am putea numi *funcțiunea simbolică* a imaginii poetice, reprezentînd un fond latent al sensului, al cărui ultim strat este mitul.

Într-o teorie generală a semnificației, spune I. A. Richards : „Lumea noastră este o lume proiectată, totul impregnat de caractere împrumutate propriei noastre vieți, [...] schimbările între semnificațiile cuvintelor pe care noi le studiem în metaforele verbale explicite sînt supraimpuse unei lumi percepute, care este ea însăși produsul metaforelor anterioare spontane“ [34]. Adăugăm numai că lumea „percepută“, căreia îi sînt supraimpuse metaforele verbale explicite, nu este doar produsul metaforelor spontane anterioare. Încă G. B. Vico în studiul lui despre „Știința nouă“ a arătat în ce constă evoluția *metaforică* a limbajului, de la gîndirea omului arhaic plecînd. Pentru epoca noastră, în privința relației cuvîntului cu obiectul, J. P. Sartre vorbea de o „prezență“ imaginară a obiectului pe care cuvîntul o realizează, în loc de a-l desemna prin „asemănarea magică“ pe care o are cu el [35]. Putem spune că aceasta din urmă, „asemănarea“, constituie principiul *metaforei*, iar cea dintîi, „prezența magică“, principiul *metonimiei*. În mitul viu ea însemna o „participare reală“, prin simbol, în gîndirea concretă a omului arhaic, devenită o „prezență imaginară“ în mitul poetic, după același principiu „pars pro toto“ propriu gîndirii simbolice.

În mentalitatea omului arhaic relația dintre lucruri presupunea prezența *reală* a unei substanțe, invizibilă dar materială, substanța *magică*, prin care, în practica magică, se făcea posibilă acțiunea unora asupra altora, a cărei cunoaștere însemna pentru om *participare* la o realitate originală, ce dă semnificație actelor umane. Blaga propune un criteriu selectiv pentru valabilitatea de „cunoaștere“ a gîndirii magice : „Un complex empiric de fenomene reprezintă pentru metalitatea primitivă-țărănească adeseori o «unitate magică». De exemplu : «luna cu cearcăn» și «ploaia de a doua zi» sînt fenomene distincte ale unui «complex empiric» foarte complicat în sine. În realitate în reproducerea complexului intervin o mulțime de varii «*necunoscute*» [...] Perspectiva magicului îngăduie primitivului să pună în locul acestui mare număr de varii necunoscute un singur factor, *factorul magic*. Ideea magicului face

[34] Apud P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 108.
[35] Apud M. Dufrenne, *Poetical*, p. 65.
[36] L. Blaga, *Despre gîndirea magică*, *Trilogia valorilor*, p. 319.

astfel serviciu de legătură între două momente cu totul disparate ale unui complex empiric“ [36]. Deci magicul ține loc de „cunoaștere“ pentru o organizare sui generis a necunoscutului, dovedindu-și astfel oportunitatea funcțională potrivit intereselor practice și vitale ale omului societăților arhaice: „Primitivul și țăranul știu foarte bine că ploile vin de obiceiu a doua zi după ce cutare vîrf de munte, unul între mulți, fumează o șuviță de neguri din pipa sa mitologică, sau cînd luciul oțelului coasei se pătrunde de un aproape imperceptibil abur de vinețeală“ [37].

De aici provine și „acțiunea“ produsă prin puterea magică a gestului și a cuvîntului, într-o anumită practică ceremonială, în ritul magic, care pune starea particulară umană în corespondență cu stările superioare ale ființei, necunoscute dar reale, sub forma unei „participații“ la ceea ce, gîndit sau imaginat ca *posibil* în *mit*, devine chiar *realul*. După ce credința în eficiența practicii magice a dispărut, a rămas valabilă o anumită modalitate convențională de imaginare a unei realități „de dincolo“, ca și cum ea ar fi o „realitate“, într-o corespondență misterioasă cu imediatul. Iar dacă omul modern are o aversiune față de actul ritual arhaic, este pentru că el a fost monopolizat de o anumită profesiune. „Prin monopolizare riturile s-au congelat iar geniul creator a fost eliminat dintr-un domeniu care ar trebui să rămînă liber ca al poeziei“ [38].

Poezia modernă de aici pleacă, în structura ei de „corespondență misterioasă“ cu un „dincolo“ de real, imaginat ca și cum el ar fi o „realitate“, într-un tip de reprezentare propriu *mitului modern* al poeziei. Căci tocmai „arhaicitatea“ structurii este „modernitatea ei“. Magicul implică totdeauna ideea unei relații cu un „dincolo“ de realitatea imediată, dar într-un mod „real“, ceea ce înseamnă că în *mitul viu*, ca explicație a ritului prin mijloace de imaginație, reprezentarea simbolică creatoare de imagini cu sensuri revelatoare nu presupune doar o „asemănare“ de lucruri, ce ar face din simbol o simplă *metaforă*, realizată pe planul abstracțiunii, ci o „prezență“ a lucrurilor în propria lor imagine, care astfel devine semnul unei „realități“, fără de care lucrurile nu „spun“ nimic pentru om. E așadar o relație *metonimică* între obiecte, ca realități extralingvistice, și pe care cuvîntul o poate exprima în măsura în care lucrul însuși devine propriul său nume, în cuvînt. În vor-

[37] Id., *ibid.*, p. 322.
[38] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 93.

birea omului arhaic nu existau idei alături de imagini, ci numai idei incluse în imagini, pentru că nu cuvîntul, ci lucrul era semnul, și deci nu imaginea lucrului, ci lucrul însuși devine propriul său nume. Iar lucrul ca semn fiind simbolul, sensul lucrului iese din semnificația *cuvîntului-concept*, și prin *ideea* sa rămîne în ea însăși *imagine*, intranzitivă ca relație semnificantă, în cuvîntul întors la *obiectul* al cărui *semn* este.

Metonimia, ca figură de semnificație, solicită imaginația printr-o putere semnificantă ce nu vizează prin cuvînt lucrul gol, ca pe un „semn" al imaginii, ci totodată susține în ultimă analiză principiul *participației*; ea vizează totodată *semnul* și *lucrul*, materia imaginii pe care cuvîntul o *reprezintă* dar o și *prezintă* ca realitate. Și deci, ca mod de gîndire a lucrurilor reprezentate prin imaginea lor, metonimia este mai apropiată decît metafora de reprezentările „realului" în gîndirea magică a omului arhaic. Sînt posibile și modalități de construcție a figurilor de semnificație ce presupun în primul lor termen o relație de *asemănare*, ca în metaforă, și o relație de *contiguitate*, în al doilea termen, ca în metonimie. Cînd lipsește primul termen, implicat fiind în cel de al doilea, deci cînd *asemănarea* metaforică este implicată în *contiguitatea* metonimică, fără o motivare logică în *comparație*, aceasta fiind înlocuită cu o „participație" la lucrul însuși, într-o identificare de ordinul simbolizării magice, vom numi figura de semnificație *metaforă magică*.

Se deschide prin aceste relații un vast capitol al „asemănărilor" din domeniile foarte diferite, întemeiate pe o comparație nemotivată sub aspectul cunoașterii logice, după regula generală a organizării simbolice în logica gîndirii magice. O reținem din studiul lui Tzv. Todorov despre genurile discursurilor : „Funcțiunea comparației nu este de a face să reiasă asemănări ci mai degrabă de a afirma posibilitatea însăși a unei puneri în relație între evenimentele aparținînd unor serii diferite, de a permite punerea în ordine a universului"[39]. Comparația implicată în construcția metaforei este motivată, ca figură în care semnificația proprie a unui cuvînt trece la o altă semnificație, care lui i se potrivește în virtutea relației posibile stabilită de spirit între cei doi termeni. Cînd această punere în relație este capabilă de a ieși din propria sa motivație, ne situăm într-o organizare simbolică *magică*, în mod absurd pentru logica gîndirii raționale, dar „logic" pentru gîndirea magică

[39] Tzv. Todorov, *Les Genres du discours*, Ed. du Seuil, 1978, p. 262.

în care orice relație este posibilă, prin implicarea unei forțe ascunse a „magicului", ca și cum imaginarul are valoarea „realului". În acest caz, prin suprimarea conjuncției comparative, figura de semnificație rămîne *metaforă magică*, chiar dacă în mentalitatea primitivă a omului elementele de artă sînt cuprinse involuntar în produsele magiei, cum se vede dintr-un descîntec citat de Blaga :

Sfinte soare,
Sfinte Domn mare,
Eu nu rădic vînt de la pămînt
Ci cercul tău în capul meu
Și razele tale
În genele mele.
Sfinte soare,
Sfinte Domn mare,
Și patruzeci și patru de răzișoare
Patru ține-le ție
Patru dă-mi-le mie
Două să mi le pui în sprîncene
Și două în umerii obrajilor,
La toți feciorii să le par
Cireș de munte înflorit
Cu mărgăritar îngrădit.

Pe lîngă funcția magică a vrăjii, aceste versuri de o incontestabilă valoare poetică dovedesc că în forma originară elementul poetic era conținut doar latent, substratul fiind magia, pe baza corespondenței analogice, cu care fata, rostind descîntecul, dorește să-și adauge la făptura ei însușirile soarelui. Deși descîntecul este numai un cuvînt de vrajă, „îngăduie să fie ascultat, pătruns, trăit și gustat și ca o poezie, de cea mai aleasă esență, din partea oricărui intelectual european de o sensibilitate estetică subțire și fără greș" [40]. Și nu arareori întîlnim în poezia populară metafore constituite, neintenționat, pe aceeași funcție magică a cuvîntului, devenită simplu instrument poetic, ca transpunere analogică a termenilor.

Așadar funcția metonimică a limbajului avea în gîndirea concretă a omului arhaic o valoare *magică*, la nivelul concret al cuvîntului. Cînd funcția magică dispare, se actualizează cea poetică, dar, dacă e vorba de conștiințe pregătite pentru a sesiza valorile poetice ale unui descîntec, greutate mai mare are ipo-

[40] L. Blaga, *Despre gîndirea magică*, *Trilogia valorilor*, p. 337.

teza că „efecte poetice din cele mai sigure și mai irezistibile se obțin prin mijloace care sînt de natură magică“ [41].

Pentru ipoteza includerii neintenționate a unor elemente de artă în produsele magiei, reținem o imagine citată de Blaga în studiile sale despre gîndirea magică : *Calea Lactee*. În mitul adevărat, arhaic, Calea Lactee nu este ceva explicat numai prin „asemănare“ cu un fluviu de lapte pe bolta înstelată a cerului, ca imagine cosmogonică ea *este* laptele zeiței, țîșnit pe boltă într-o anumită împrejurare [42]. Orice mit, după definiția lui M. Eliade, povestește cum prin fapte ale unor ființe supranaturale o anumită realitate a ajuns să existe, fie realitatea totală fie o parte, o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție. Este deci povestirea unei „creații“, o relatare despre cum un anumit lucru a început *să fie* [43]. În imaginea citată de Blaga, ca imagine cosmogonică, lipsește „povestirea“ întîmplării, din interdicție etică, reținîndu-se în ea numai echivalarea termenilor într-o comparație ce presupune intervenția magicului, „asemănarea“ fiind înlocuită cu o „contiguitate“ : Calea Lactee *este* laptele zeiței, într-un mit cosmogonic. Substituirea celor doi termeni, abstract și concret, nu este doar imaginea convențională la nivelul comunicării logice, suspendată prin imagine, deci o *metaforă* cu sens tranzitiv, reductibilă la alegorie, ci este o imagine reală, la nivelul lucrului, deci o *metonimie*, provocînd un transfer de referință, de la un lucru la un alt lucru. Metonimia are un substrat magic, în „comparația“ Căii Lactee cu un imens fluviu de lapte, deși nici o motivare reală nu este posibilă între cei doi termeni, fără a presupune, după modelul gîndirii magice, o *producere* a unui fenomen prin celălalt, avînd ca substrat „real“ fie o relație prin asemănare, fie prin contiguitate.

După L. Blaga magicul a fost considerat adeseori ca o variantă a miticului, cînd ca un atribut al lui. Este drept că cele două moduri apar cel mai adesea întrețesute cu forme mixte, dar între ele este o deosebire de natură calitativă. „Mitul e încercarea de a releva un mister cu mijloace de imaginație. Mitul convertește misterul existenței, dacă nu adecuat, totuși în chip pozitiv, prin figuri care satisfac prin ele însele“ [44]. Și aceasta spre deosebire de ideea gîndirii magice care implică o substanță

[41] Id., *ibid.*, p. 338.
[42] L. Blaga, *Geneza metaforic...*, *Trilogia culturii*, p. 380.
[43] M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, p. 6.
[44] L. Blaga, *Despre gîndirea magică*, *Trilogia valorilor*, p. 205.

sau o putere ce „ea însăși se declară ca o prelungire a misterului“ [45]. Filosoful definea astfel miturile punînd în paralelă gîndirea magică și gîndirea mitică, fără însă a se referi la funcția religioasă a creației mitice și a ideii magice, miticul și magicul fiind privite numai din unghiul filosofiei, nu și din al istoriei religiilor [46]. „Mitul se realizează pe deplin în planul imaginației plastice și însuflețitoare și nu are nevoie de altceva“ [47] iar magicul este un fel de „semirevelare a *misterului*; prin felul ei ideea magicului, în măsura în care își are centrul de greutate în zona umbroasă a existenței, este chemată să fixeze orizontul misterului și să țină treaz însuși apetitul nostru de mister“ [48]. Ceea ce însă „nu interzice magicului o asociere rodnică cu cele mai variate mituri, sau cu alte plăsmuiri de cultură, de un caracter stilistic, pe deplin realizat“ [49]. Un exemplu : „Povestea lumii de demult“, alcătuită din legende cosmologice de folcloristul T. Pamfile, conține o legendă pe care filosoful o citează pentru îmbinarea magicului și miticului : Dumnezeu și Diavolul, amîndoi frați, au făcut pămîntul prin colaborare, după „erezia“ bogumilică. Pe un ostrov de pămînt, în imensitatea apelor, Dracul îl împinge în apă pe Dumnezeu, de pe un pat pe care dormeau împreună, dar cu atîta pămîntul se lăți în toate părțile, luînd formele ce le are azi. Toate elementele povestirii au un caracter mitic, dar magică este puterea lui Dumnezeu, transmisă pămîntului, care astfel s-a format [50].

O distincție face și R. Wellek între două forme de imaginație : *mitică* și *magică*, citînd tipologia lui Pongs, după explicația în note : „Pongs numește primul tip de metaforă *Beseeltypus*, iar pe cel de al doilea *Erfühltypus*. Primul însuflețește sau personifică, cel de al doilea empatizează“ [51]. Imaginația mitică proiectează personalitatea poetului asupra lumii exterioare a lucrurilor, ce însuflețește natura, ca în religie, deosebită de cea care își caută drumul într-o lume străină, ca o naturalizare a acțiunilor umane, proprie *magiei*, care se scutură de subiectivitate. Toate posibilitățile exprimării figurate sînt epuizate de aceste două forme de imaginație opuse, cea subiectivă și cea obiectivă [52]. Din primul tip, ca imaginație *mitică*, face

[45] Id., *ibid.*, p. 206.
[46] *Ibid.*, p. 268.
[47] *Ibid.*, p. 269.
[48] *Ibid.*, p. 288.
[49] *Ibid.*, p. 290.
[50] *Ibid.*, p. 209.
[51] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 389.
[52] Id., *ibid.*, p. 269—270.

parte cea numită de Ruskin „imaginație antropogonică", cuprinzînd două extreme ale unei stări „mistice" : Dumnezeu și natura. În primul caz sufletul este închipuit ca o ardere în focul divin, iar Dumnezeu ca o hrană a sufletului [53] ; ceea ce presupune, într-o *funcție mitică* a metaforei, reprezentarea lui Dumnezeu sub forma unor lucruri de care este imposibil să ne lipsim, cum sînt lumina și aerul [54]. Iar din al doilea tip face parte *metafora magică*, privită de W. Worringer ca fiind o „abstracțiune" din lumea naturii, reprezentare la baza căreia, în mentalitatea primitivă, sta credința în puterea magică a lucrurilor.

Teoria lui Worringer își menține actualitatea în confirmarea ei, din planul antropologiei structurale, prin teoria lui Cl. Lévi-Strauss. În „gîndirea sălbatecă" a omului, spune antropologul, religia și magia sînt două componente date la care variază numai proporțiile. „Căci, dacă într-un anumit sens, se poate spune că religia constă într-o umanizare a legilor naturale, iar magia într-o naturalizare a acțiunilor umane — tratarea anumitor acțiuni umane ca și cum ele ar fi o parte integrantă din determinismul fizic — nu e vorba de termenii unei alternative sau de etapele unei evoluții [...] una o implică pe cealaltă. Nu există religie fără magie, așa cum nu există magie care să nu conțină cel puțin un dram de religie. Noțiunea unei supranaturi nu există decît pentru o umanitate care își atribuie sieși puteri supranaturale și care împrumută, în schimb, naturii puterile supraumanității sale" [55]. Deci, după antropologia structurală a lui Cl. Lévi-Strauss, fiziomorfismul omului definește magia, în opoziție cu antropomorfismul naturii în care constă religia. Prin naturalizarea acțiunilor umane, în magie e o tratare a acestora ca și cum ele ar fi o parte a determinismului fizic, în măsura în care omul atribuie propriilor sale acte o putere și o eficacitate comparabile cu acelea ale fenomenelor naturale. Ceea ce înseamnă că omul nu a putut popula natura cu voințe comparabile cu ale sale fără a acorda dorințelor sale atribute ale acestei naturi în care se regăsește pe sine. În acest caz, prin funcția magică a metaforei ar trebui să înțelegem o imagine poetică purtătoare a acestui sens de naturalizare a acțiunilor umane, prin popularea naturii cu voințe comparabile cu a sa, acordînd dorințelor sale atribute ale naturii în care el se regăsește pe sine.

[53] *Ibid.*, p. 270.
[54] *Ibid.*, p. 270.
[55] Cl. Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatecă*, Ed. Științifică, 1970, p. 386.

L. Blaga ca poet era pregătit pentru a sesiza valori artistice în produsele magiei, dar mai ales pentru a folosi el însuși mijloace de natură magică în efecte poetice din cele mai sigure și mai irezistibile. Cum se trece de la includerea involuntară a elementelor de artă în produsele magiei la o sesizare conștientă a lor, vom exemplifica tot cu o legendă din folclorul românesc despre „pământul străveziu", citată de Blaga în studiile de filosofia culturii : La început pământul a fost străveziu ca apa, de se putea vedea prin el, dar cînd Cain a ucis pe Avel, îngropîndu-l, trupul i se vedea în el, de aceea Dumnezeu a întunecat atunci pământul, ca să nu se mai vadă urmele unei așa de îngrozitoare fapte [56]. În legendă se explică un anumit aspect, „întunecimea pământului", ca eveniment ce a avut loc într-un timp primordial, timpul fabulos al „începuturilor", dar mitul cosmogonic, într-un sincretism creștin, tocmai din motive etice impune și „povestirea" care arată cum s-a *produs* evenimentul, tot fără nici un fel de asemănare, în baza aceleiași intervenții a „magicului" în relația pusă în comparație. Și de la această comparație, nemotivată sub aspectul cunoașterii logice, poetul va construi el însuși, ca răsunet conștient al unei simțiri magice refulate, un nou mit al „păcatului originar", opus mitului biblic, în simboluri ale ispitei erotice, pusă de doctrina religioasă sub blestemul „căderii" omului *(A fost cîndva pămîntul străveziu)* :

Aceasta a fost cînd o sălbatică risipă
de frumusețî prilej dădu întîia oară
păcatului să-și facă pe subt arbori cale ?

Imaginea este o „răsturnare" a sensului celei biblice, bazată pe credința în puterea magică a Cuvîntului lui Dumnezeu de a „întuneca" pămîntul :

Nu pot să știu ce-a fost prin vremi, odinioară,
știu doar ce văd : subt pasul tău, pe unde treci
sau stai, pămîntul *înc-odată, pentru-o clipă,*
cu morții săi zîmbind, se face străveziu.
Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci,
arzînd se văd minuni — prin lutul purpuriu.

După mitul biblic căderea în „păcat" producînd întunecarea pămîntului prin cuvîntul divin, în contra-mitul poetului, avînd tot prezența „magicului" inclusă în sensul metaforei, frumuse-

[56] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, ed. II, p. 106.

ţea femeii, deci „ispita", face din nou pămîntul străveziu, „încă o dată, pentru o clipă", pentru a se vedea prin el „ca-n ape fără prunduri", minuni „arzînd". Este un mijloc poetic de natură magică, de un efect poetic în adevăr irezistibil, exprimarea intensităţii sentimentului erotic, „vraja" femeii, printr-un superlativ construit cu consecutiva : „subt pasul tău, pe unde treci sau stai, pămîntul se face străveziu".

Aşa ajungem în mitul poetic al lui L. Blaga la „marile imagini", prin care nu numai un fragment sau un aspect, ci realitatea totală a lumii este privită într-o alcătuire lăuntrică, prin „elementele" ei, ca structuri fundamentale ale imaginarului. Semnificaţia magicului este aceea a „participării" nemijlocite a omului la „întregul" lumii sale, la absolut, dar eliberată de „sarcina" magică de natură real-empirică, magia prin „contact" fiind redusă la o configuraţie imaginară a unui simbol poetic. Admiţînd definiţia metaforei magice, dedusă din compararea magiei cu religia, o funcţie magică a metaforei este imaginea naturalizării acţiunilor umane în gîndul poetului. El îşi regăseşte sufletul în lumea lucrurilor materiale ca şi cum acţiunile umane ar fi o parte a determinismului fizic *(Prezenţă)* :

Îmi place să te văd făptură clară,
răsfrîntă-n iezerul de munte, cînd
o rîndunică-n zbor adus
oglinda apei sparge, lunecînd.
Dar eu nu, atuncea cel puţin
această apă să te frîngă,
această undă să te sfarme,
să te stingă, să te stingă.

În poezia lui Blaga metafora mitică şi metafora magică, de tipul metonimiei, sînt complementare, prin cele două componente, totdeauna date în structura antropologică a imaginarului, şi la care variază numai proporţiile : antropomorfismul naturii, în care constă religia, şi fiziomorfismul omului, prin care definim magia. Iar cînd „realitatea" este reprezentată prin fiinţe supranaturale, ca personaje mitice, ale căror puteri explică „începuturile" a tot ce în lume *este*, urmărim „marile imagini", ca modele exemplare, care „întemeiază" în mod *real* lumea, aşa cum ea *este*. Cu pierderea „puterii magice" în reprezentările imaginaţiei mitice, preluate în miturile poetice, aceste fiinţe nu sînt decît nişte *personaficări* ale unui presupus „real" ce „acţionează" în faptele umane. Ca în această imagine

cosmică a fiorului erotic, avînd ultimul strat de reprezentare personificarea mitică *(Cîntecul spicelor)*:

O vorbă-şi trec spicele — fete-n văpaie :
secerea lunii e numai lumină —
cum ar putea să ne taie
pe la genunchi, să ne culce pe spate, în arderea vîntului ?

„Aurul cade sub fier", spune G. Genette, citînd versul unui poet francez în care se aliază o metaforă vizuală spontană (aurul grîului copt) şi o metonimie convenţională (fier pentru seceră), vers prin care se poate defini o anumită „scriitură" barocă, avînd ca specific retoric introducerea unei ordini artificiale în contingenţa lucrurilor, fără un gust profund pentru materiile pe care termenii figurilor le desemnează [57]. Este consemnată aici o depreciere a metonimiei, pusă în cumpănă cu metafora, metonimia nedovedind gust pentru profunzimea semnificaţiei lucrurilor, pe care termenii figurilor le desemnează. În metonimie tocmai luarea sensului propriu al primului termen este figură, în cel de al doilea : adică *fierul este secerea*, iar în metaforă sensul figurat presupune o judecată bazată pe o comparaţie : *grîul* ca *aurul*. Deşi judecata nu lipseşte nici din metonimie, făcînd posibilă substituirea *fierului* cu *secerea*, pentru că fierul *este* o secere, în imaginea gîndită ca figură a limbajului, nu ca o simplă numire a lucrului. Dar cît de adîncă este semnificaţia „lucrului" în imaginea poetului, depinde de viziunea poetică a acestuia.

În sensul unei poetici moderne, eliberată de artificiile retorice, în poezia lui Blaga planul din spate al imaginii este mitul, şi acesta dă sens planului din faţă ; şi deci din semnificaţia mitică desprinzînd sensul, îl refacem ca unitate de expresie şi în termeni de poezie, deşi calea nu se mai poate reface decît ca mit poetic. „Cîntecul spicelor" ilustrează o mişcare prin care „scriitura" modernă a mitului poetic introduce în contingenţa lucrurilor o relaţie cu totul ascunsă, intranzitivă, cu străveche semnificaţie magică, într-o reverie în care imaginaţia atinge în profunzime unitatea materială a lumii din care, cum spune G. Genette, se reconstituie sensul imaginilor în „corespondenţele verticale ale cuvîntului, în mod direct înrudit cu „miezul lucrurilor" [58]. Pentru Blaga secerea nu este doar „fierul" care taie spicele, deci o metonimie a instrumentului, ci o metaforă

[57] G. Genette, *Figuri*, Ed. Univers, p. 16.
[58] Id., *ibid.*, p. 20.

cu substrat mitic; ea este „secera lunii" care taie pe la genunchi, culcîndu-le pe spate, fetele-n văpaie, în arderea vîntului lor. Or, secerea lunii e numai „lumină" din *focul cosmic* care, după G. Bachelard, face din „ardere" un principiu al unificării, al totalizării [59]. Cum *sistemul* imaginilor nu este doar o relație între cuvinte ce acționează prin omologie, de la figură la figură, ci, cum ar spune tot G. Bachelard, o reverie a imaginației ce explorează straturile cele mai secrete ale unei substanțe [60], „arderea" vîntului, care pleacă spicele — „fete-n văpaie" — în imaginea poetică se realizează ca personificare mitică în „demonul nopții", ce „ține parcă în mîini pămîntul și suflă peste el scîntei ca peste o iască, năpraznic să-l aprindă" *(Noi și pămîntul)*:

In zori, cînd ziua va aprinde noaptea,
cînd scrumul nopții o să piară dus
de-un vînt spre-apus,
în zori de zi aș vrea să fim și noi
cenușă,
noi și pămîntul.

Succesiunea în adîncime a planurilor duce imaginația spre mitul Dorinței, în *Theogonia* lui Hesiod identificată cu Eros, cel mai frumos dintre zei, ce reprezenta în viziunea mitologică principiul „atracției" elementelor în armonia „contrariilor": cerul și pămîntul. Sensul adînc al unui astfel de mit cuprinde ideea contopirii reale a omului cu întreaga fire prin forța cosmică a patimii erotice, pe care exprimarea figurată, traductibilă în termenii logici ai unei perfecte echivalențe de sensuri, o limitează sau chiar o distruge ca imagine poetică *(Ardere)*:

Cuvîntul unde-i — care leagă
de nimicire pas și gînd ?
Mă-ncredințez acestui an, tu floare mie,
ca să sfîrșesc arzînd.

„Focul" este una din marile imagini, într-o prefacere „magică" a lumii, în care toate „ard" *(Cîntecul focului)*:

In chipuri atîtea, flacăra-*ntîmpină pasul*
oricărei făpturi pămîntene,
și drumul i-ațîne și ceasul.
. . . . . .

[59] G. Bachelard, *La psychanalise du feu*, Gallimard, 1968, p. 19.
[60] G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, 1968, p. 150.

Ia totul scînteie din toate. Timplă s-aprinde
de timplă, și piatră de piatră.
O stea nevăzută ia foc în cădere, din gerul
văzduhului. Arde-n armură, sub zea, cavalerul,
femeie învinsă, minune fără veșminte, strîngînd lîngă vatră —
Și-aprind licuricii, ei înșiși, din dragoste rugul.
Iubirea țîșnește din țărînă și face pămîntul aură,
s-ajungă-n tării, s-acopere crugul.

Putința unui asemenea foc și asemenea arderi este o metaforă magică generalizată : „Ia totul scînteie din toate", focul fiind o forță ascunsă care produce, fără nici o motivare logică, o relație între evenimente aparținînd unor serii diferite, și de aceea cu efect poetic mai mare : o stea în cădere *ia foc* în gerul văzduhului, licurici *aprinzînd* din drogoste *rugul ;* și iubirea, ca o forță materială, „elementară", *țîșnește* din țărnă făcînd pămîntului aură, acoperind crugul, ca mers al întregului văzduh. Imaginea principiului „ultim" sau „marea imagine" este astfel „focul" — sau „locul zeilor", cum îl numeau filosofii presocratici :

Cît e întinsul și-naltul luminii,
Dumnezeu *singur* arde *suav cîteodată prin tufe*
fără de-a mistui. El cruță și mîngăie spinii.

O secționare a stratului poetic central revelează ca fond latent al imaginii o reprezentare mitică, prin personaficarea ca figură de vorbire, a unui fenomen al naturii, ca și cum ea ar fi o *umanizare* a legilor naturale, deși resortul ultim al imaginii mitice este o *naturalizare* a acțiunilor umane, ca și cum acestea ar fi o parte a determinismului fizic, revelat prin funcția magică a metaforei *(Mugurii) :*

Un vînt *de seară*
aprins sărută cerul *la apus*
și-i scoate ruji de sînge pe obraji.

În planul exprimat și manifestat ne închipuim analogia dintre seninul cerului și „obrajii" unei ființe, *ca și cum* ei ar fi „sărutați" de vîntul de seară, ceea ce implică o funcție magică a metaforei care substituie „apusului" soarelui „aprinderea" cerului în razele roșii ale soarelui ce scapă după orizont. Dar prin străbaterea de la planul „figurat" al personificării pînă la sensul propriu, concret, ne închipuim vîntul de seară cu adevărat „aprins", printr-o ascunsă putere magică, scoțînd „ruji de sînge" pe „obrajii" cerului. Și numai în acest fel, de la abstract

la concret ridicîndu-ne în revelarea sensului poetic al cuvîntului, personificarea atinge planul adînc al metaforei revelatoare ce se deschide spre substratul originar, de natură magică, al imaginii mitice. Omul atribuie propriilor sale acte o eficacitate comparabilă cu a fenomenelor naturale, comunicată prin funcția magică a metaforei, în măsura în care și forțele naturii sînt interiorizate și umanizate, în imaginația mitică, prin proiectarea personalității poetului asupra lumii externe, care însuflețește natura. Sau, tot printr-un exemplu : personificarea „înserării" *(La mare)* :

> Soarele *în răsărit de* sînge-*și* spală-*n mare*
> lăncile, *cu care a ucis în goană* noaptea
> ca pe o fiară.

Prin considerarea metaforelor ca niște „mici mituri", de la Aristotel și pînă la comentatorii lor moderni, fără îndoială că metafora prin excelență a fost *personaficarea*, ea mergînd pînă la „animismul" fazei primitive a gîndirii umane, sau, mai bine-zis, pînă la fiziomorfismul propriu gîndirii magice, care interiorizează forțele naturii, cum susține Cl. Lévi-Strauss, ea fiind cea mai veche metaforă din metaforele construite prin analogie. La Blaga are uneori forma obișnuită a „însuflețirii" unor fenomene ale naturii, asemănătoare cu personificarea în poezia antichității clasice, pentru raportarea acestor fenomene la viața interioară a omului *(Amurg de toamnă)* :

> *O*, sufletul !
> *Să mi-l ascund mai bine-n piept*
> *și mai adînc,*
> *să nu-l ajungă nici o* rază de lumină :
> *s-ar prăbuși.*

Dar mai adesea metafora este transformată în adevărată personificare „magică", poetul interpretînd propriile sale acte atribuind acestora eficacitatea fenomenelor naturale, pentru exprimarea unor sensuri ce se constituie în planul mai adînc al imaginii, ce merge pînă la mit. Astfel poetul se închipuie trîntit în iarbă și rupînd cu dinții mugurii unui vlăstar primăvăratic, zicîndu-și *(Mugurii)* :

> *Din muguri*
> *amari înfloresc potire grele de nectar —*
> *și cald din temelii tresar*
> *de-amarul tinerelor mele patimi.*

În acest tablou de natură, primul plan adînc al imaginii nu este derivarea către „figurat" a expresiilor, într-o oarecare *metaforă*, ci regresiunea lor către „propriu". „Interferența" persoanei umane cu ființa cosmică nu este doar „figurarea" gîndului poetului, pentru exprimarea mai „plastică" a sentimentelor, ci o străbatere pînă la „realitatea" personificată pe care imaginea o exprimă, adică la o interiorizare „magică" a forțelor naturii, realizînd poetic, ca figură de semnificație *metonimia*. Precum în această imagine a naturii — „elementul" sau „entelehia", în „formele" trupului de femeie, ca vechile zeități ale fertilității pămîntului, a cărei forță emană din interior, transmisă prin „contactul" magic *(Vară lîngă riu)*:

Pură ca entelehia
din sămînță și din muguri,
te ridică, vino Lia!
Să se vadă sîni ca struguri
. . . . . .
Te arată și coboară
unde nu-i adîncă matca.
Lîngă coapsa lină, goală,
să întinerească apa.
Că-i bătrînă-n rîu stihia
și visează tinerețe.

Deci metafora personificatoare, avînd ca fond latent mitul cosmic, se transformă în metaforă cosmogonică, al cărei sens este unificarea unui aspect uman cu unul cosmic, neexistînd noțiunea unei supranaturi decît pentru o umanitate ce își atribuie sieși puteri supranaturale. Dar se neagă astfel, în imaginația mitică, starea mistică ce urcă pînă la ființa lui Dumnezeu *(Dar munții — unde-s?)*:

Din strașina curat-a veșniciei
cad clipele ca picurii de ploaie.

Și, de la primul termen, al senzației naturale, la al doilea termen imaginar, al metaforei, poetul se regăsește pe sine însuși în atributele acordate naturii, împrumutînd naturii puterile supraumanității sale:

Ascult și sufletul își zice:
Eu am crescut hrănit de taina lumii
și drumul meu îl ține soarta-n palme,
nemărginirea sărutatu-m-a *pe frunte*
și-n pieptu-mi larg
credința mea o sorb *puternică din soare.*

Într-o nouă înțelegere, desacralizată, a mitului biblic, substratul puterii de transmitere a „realului", ca figură de semnificație, în funcția magică a metaforei, este un *contact* cu „firea". În conformarea lui la ritualul „tablelor legii" biblice, omul va supune propriilor lui legi tot ce ține de făptura lui, într-o transmitere „naturală" a firii, „fără izvoade și fără sfat" *(Tablele legii)*:

> Cresc *faptele-n noi, de la sine,*
> *cum apa la gură o duci ca să bei.*
> *Astfel odată, în timp ce* fruntea asudă
> sînge, *și* cerul — *în stele dînd* —
> asudă lumină, *vei ști-n întuneric*
> *singur pe cruce să urci și brațele-n cuie*
> *să ți le-atîrni amîndouă.*

Deci în metafora „răstignirii" se ascunde de fapt o metonimie a transmiterii „realului", în care se face trecerea de la imagine, ca semn, la lucrul însuși, în simbolul suferinței : crucea „răstignirii". Suferința *reală* a omului, ce singur se suie pe cruce atîrnîndu-și brațele-n cuie, este echivalentul semantic al unui fapt *real* al firii, pe baza unei asemănări, cu care începe *simbolul* suferinței, într-o motivare metonimică, de înlocuire a unui nume cu un altul pe baza contiguității logice dintre obiecte : așa cum *fruntea* asudă sînge și *cerul* asudă lumină, omul singur, în întunericul înserării, *urcă* pe crucea suferinței, căci a celui ce *suferă* este fruntea ce asudă sînge, în imaginea biblică a răstignirii lui Isus, ca figură de semnificație.

Mitul poetic al lui Blaga are ca model simbolic mitul arhaic, desprins de sarcina lui magico-religioasă, într-o figură de semnificație în care „realul" nu mai are sensul „sacrului", care să impună faptele ce vin „peste om". Într-o altă poezie *(Stelelor)*:

> *C-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuințî*
> *în mine*
> *mă-nchin* luminii *voastre* steleolr —

simbolul *luminii*, inductor de cîmp isotopic, unifică extremele fixate de metaforă și metonimie pe cele două axe, ale paradigmaticului și sintagmaticului, într-o „mare imagine", prin care în miturile arhaice *steaua* era purtătoarea *destinului* omului. Cînd spunem, într-o metaforă, „steaua destinului" nostru, cu-

vîntul „stea" nu denumește o stea anumită pe bolta cerului, căci ea, prin elementele semnificației sale, și care nu sînt incompatibile cu contextul, doar *reprezintă*, deci *simbolic*, o anumită *relație* între om și *lumina* pe care el o simte „în îndemnuri și năzuințî", în măsura în care *sufletul* lui este singuratic și străbătut de un avînt fără de țintă. Dar prin transferul de referință provocat de metonimia numită a cauzei fizice și naturale, ca relație nu între *cuvinte* ci între *lucruri*, se suprapun în unul și același *sens* al lumii *lucrul* metonimiei și *ideea* metaforei, într-o „mare imagine", al cărei substrat latent este *mitul*. În relația *anthropos-cosmos*, înglobată în *logos*, ea este o viziune a *focului* ce arde cu adevărat în practicile și riturile jertfirii :

mă-nchin luminii *voastre* stelelor,
și flăcări *de-adorare*
îmi ard *în ochi, ca niște candele de jertfă.*
Fiori, ce vin din țara voastră, îmi sărută
cu buze reci de gheață trupul.

În mod *real* deci, și nu prin asemănare sau analogie, lumina stelelor *arde* în ochii omului cu sufletul singuratic în așteptarea împlinirii unui destin, în miturile arhaice „cauzat" de corpurile cerești, inversat însă ca sens într-un mit poetic :

Un singur gînd mi-e rază și putere :
o, stelelor nici voi n-aveți
în drumul vostru nici o țintă,
dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea.

După cum în mod *real* lumina paradisului este *stinsă* cînd adevărul divin nu se mai revelează *(Paradis în destrămare) :*

Trece printre sori *vecini*
porumbelul sfîntului duh,
cu pliscul stinge *cele din urmă lumini.*

Niei ideea transcendenței nu e comunicată poetic printr-o simplă „asemănare" de lucruri, în care să surprindem „divinul" printr-o reprezentare percepută la nivelul comunicării logice, ca în metaforă, ci printr-o „prezență" a transcendenței în lucrul ce o reprezintă, într-o metonimie, ca imagine supremă a existenței „realului". Cum se exprimă poetul, „zeițele sorții" i-au păstrat omului, în piatră vulcanică, un model al transcendenței, într-o

„comparație" din care începe simbolul *transcenderii (Cinele din Pompei)*:

Văzui în Pompei acel cîne roman.

. . . . . .

Ieșise să scape de norul din ușă,
în noaptea căzută din munte cu foc.
Dar cînele, scurt răsucindu-se-n loc,
se stinse rînjind și mușcînd din cenușă.

În terminologia semioticii vorbind [61], în aspectul poetic al discursului ca efect de *totalitate*, prin *logos*, produs de mediația între o isotopie *cosmos* și o isotopie *anthropos*, imaginea „cînelui din Pompei" împietrit în lava vulcanului căzută din nor, este primul termen al unei semnificații a *transcendenței*, ca manifestare a isotopiei *cosmos*, căreia îi corespunde, în al doilea termen, o manifestare a isotopiei *anthropos*, ce dă mitului biblic al transcendenței înțelesul unei trans-descendențe, al unei întoarceri la *imanență*, adică spre *lume*. Omul simte, sub impulsul ideii de transcendență, trebuința de a transcende această transcendență însăși, cum s-ar exprima un filosof contemporan [62], imaginea avînd sensul unei „prezențe" a sacrului în „realitatea" umană, din care omul însuși înțelege propria lui *transcendență*:

Te văd, Dumnezeule — plumb, scrum și nor —

. . . . . .

Scăpa-voi doar pînă în poartă. Apoi
mușca-voi, în Tine, a lumii cenușă.
Tiparul în Tine păstra-mi-l-voi.

Primul termen al semnificației transcendenței este o manifestare indirectă a isotopiei, în baza unei asemănări, pe care se construiește metafora *cosmică*; cel de al doilea este o manifestare directă a isotopiei, în baza unei contiguități, pe care se construiește metonimia *anthropică*. Și tocmai în acest fel *mitul*, ca ultim strat al sensului poetic, în metafora magică, nu „închide" imaginea la nivelul ideii, ci „deschide" ideea prin forța imaginii, cu atît mai mult cu cît, după logica gîndirii simbolice, *ideea*

[61] Grupul *m*, *Rhétorique de la poésie*, p. 83.
[62] M. Piclin, *La Notion de Transcendence*, Ed. A. Colin, 1969, p. 130.

este intranzitivă, rămîne în ea însăşi *imagine*, mitic gîndită ca o corespondenţă „misterioasă" cu Imaginarul *real*.

Simbolul mitic al acestei intranzitivităţi a ideii, sau a transsemnificaţiei, cum îi spune poetul, este pentru el „Inorogul", animalul din poveste, imaginat după regula descîntecelor, ca descriere a *acţiunii* ce urmează să se *materializeze* prin ansamblul de simboluri „acţionate" de puterea magică a cuvîntului *(Îndemn de poveste)*:

Din clima fierbinte
a basmului, sfinte
irog, inorog
c-un semn de invoc.
Din verde molatic
s-aude copita,

Cu sunet de soartă
loveşte în poartă!
Atinge cu cornul
de trei ori zăvorul
ca-n rituri de leac
rămase din veac.

În termenii retoricii semantice „inorogul" este un *isotop*, ca „totalitate de semnificaţie" într-o omogenizare a isotopiei *cosmos* şi a isotopiei *anthropos*, la nivelul *logosului*, prin ideea de *mister*, revelator al transcendenţei sensului în endogeneza limbajului poetic.

Magia, ca modalitate de *evocare* analogică, nu era lipsită de cosmicitate în societăţile arhaice, căci privea relaţia omului cu „întregul" lumii ce se ascunde în spatele *imitării* magice. Preluată cu sensul de analogie universală în „magia poetică", ea este revelatoare la polul opus conceptualizării, proprie metaforei, şi este deci mai apropiată de incantaţia magică a cuvîntului, de reprezentările „realului" în gîndirea concretă a omului arhaic. Semnul unui astfel de *drum* e „îndemnul de poveste" în gîndul poetului. Este „semnul" cu care intrăm în esenţa poeziei moderne, de vreme ce acesteia îi este proprie configurarea fundamentală a *unităţii* lumii, prin puterea evocatoare a cuvîntului. Şi în această trecere vom marca aici drumul de la funcţia magică a cuvîntului, prin semnificaţia „realului", la funcţia ontologică a metaforei, în mitul poetic al lui L. Blaga.

SIMBOLISMUL MITIC ȘI STRATUL POETIC

Este foarte adevărat, ceea ce odată cu poezia modernă începe a fi recunoscut, că „magia cuvîntului" înseamnă o anumită putere a cuvîntului de a întemeia în conștiință o „realitate" a lucrurilor, dincolo de orice „logică" a corespondențelor de sens. „Întemeierea ființei prin cuvînt", pe care M. Heidegger, în studiul lui despre Hölderlin, o considera, după H. Read, ca o „luare în posesie a realului, o primă așezare a hotarelor realității în înțelegerea noastră" [63], nu este altceva, susține I. Maxim, decît o recunoaștere a funcției magice a cuvîntului în poezie [64]. Funcție care devine limbaj poetic prin materializarea cuvîntului, după părerea lui L. Blaga, ca exemplu dîndu-se „fizica" versurilor lui Hölderlin : „Puterea cu care se comunică limbajul poetic, care precum arătam e metaforic în însăși materialitatea sa, a fost numită, pentru penetrația ei, fizică și imponderabilă în același timp, și magie poetică" [65]. Nu trebuie însă să admitem că metafora ar fi condiționată de apariția conștiinței magice pentru a-i recunoaște o *funcție magică*. Căci nu vorbim de înconjurarea obiectului de o anumită opreliște, în locul unei expresii directe, ci de o *semnificație magică* a imaginii.

În filosofia valorilor, Blaga a respins categoric teoria despre *originea* magică a metaforei, rezultată dintr-o „tabuizare" a obiectelor, susținînd că prin aceasta „metafora e de fapt destituită din funcțiile ei normale, care sînt fie aceea de a plasticiza, fie aceea de a revela, dar nu aceea de a ține loc de obiect dat. Un obiect *dat* însemnează prin aspectul său dat deja o *revelație*. Metafora e chemată să sporească volumul revelației, adică să încerce o dezvelire a laturei de la sine ascunsă a obiectului dat". Și de aceea poeții contemporani la care metaforismul prezintă acest aspect de „tabuizare" a obiectului „au pierdut sentimentul natural al misterului", într-un precipitat de retortă botezat „poezie ermetică" [66].

Deci trebuie admis totodată că numai în contextul limbajului poetic materialitatea cuvîntului este „magie" poetică, el fiind „metaforic" pentru că implică „în profunzime" o schimbare de sens, cuvîntul tocmai astfel devenind poetic.

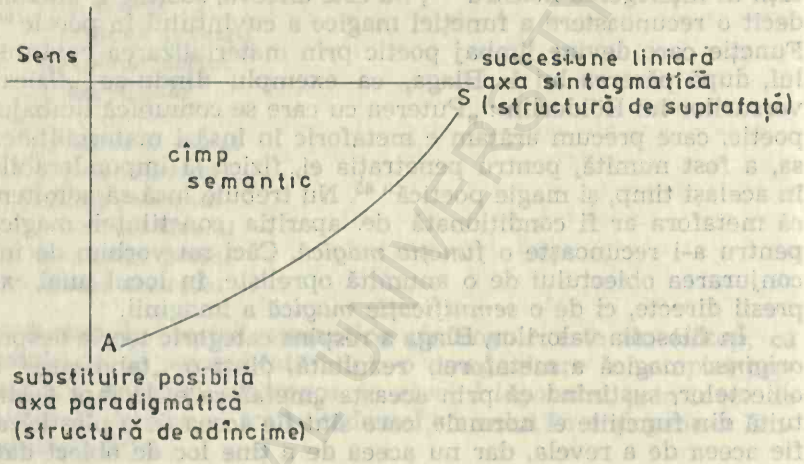
[63] H. Read, *Imagine și idee*, Ed. Univers, 1970, p. 9, 125.

[64] I. Maxim, *Orfeu, bucuria cunoașterii*, Ed. Univers, 1976, p. 189—190.

[65] L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, *Trilogia culturii*, p. 409.

[66] Id., *ibid.*, p. 372.

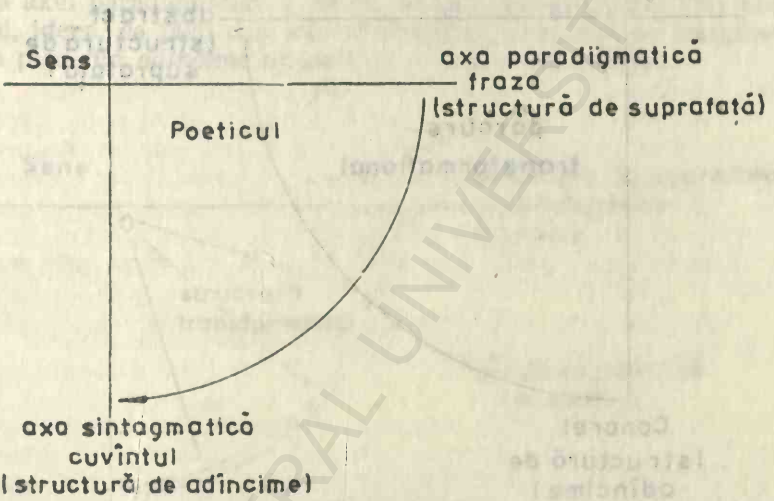
În poetica modernă, de la structuralismul lui Saussure pornindu-se, ca metodă de analiză a întregului alcătuit din părțile lui în *sistemul* limbii, se propune o „spațializare" a limbajului prin *sensul* cuvintelor ce exprimă lucrurile, distingîndu-se *cuvîntul* de *limbă*, pe cele două axe, una orizontală, ca *succesiune liniară* a discursului, și alta verticală, a *substituirilor posibile* ale cuvintelor, pe baza înrudirii și învecinării lor, într-un cîmp semantic. Numind *sintagmatică* axa orizontală a succesiunii liniare și *paradigmatică* axa verticală a substituirii posibile, avem această schemă a spațializării limbajului :



Schema este în concordanță cu distincția pe care É. Benveniste o face, în ultimele studii, între semantică și semiotică : „Sensul în accepția semantică se împlinește într-o formă specifică, aceea a *sintagmei*, avînd ca unitate de bază cuvîntul și fraza, după felul combinării lor într-un discurs anumit, particular ; spre deosebire de semiotică, definită printr-o relație de *paradigmă*, avînd ca unitate de bază „semnul", cu valoare generică și conceptuală" [67]. Și dacă, în tradiția saussuriană a structuralismului, înțelegem prin „semn" unitatea de manifestare a semnificantului (expresie) și a semnificatului (conținut), aplicînd schema la spațializarea limbajului cu funcție poetică, avem în vedere că numai printr-o lectură *liniară* a textului elementele substitutive sînt situate unele lîngă altele la nivelul *frazei*,

[67] Apud Tzv. Todorov, *Théories du symbole*, éd. du Seuil, 1977, p. 306.

în structura de suprafață a sensului. E ceea ce, printr-o lectură *tabulară* a textului, se descoperă ca structură de adîncime la nivelul *cuvîntului*, acesta devenind purtător de sens în limbajul poetic printr-o izolare a lui între elementele nivelului de suprafață, făcînd astfel posibilă substituirea, ca act poetic, la nivelul lui de adîncime. Este funcția poetică a cuvîntului, pe care R. Jakobson o numea *proiecție* sau *coborîre* a paradigmei asupra sintagmei [68]. O proiecție ce presupune o *inversiune* a axelor sensului în spațiul limbajului poetic, unitatea „poeticului" constînd într-o coborîre a sensului *frazei* la nivelul *cuvîntului*:

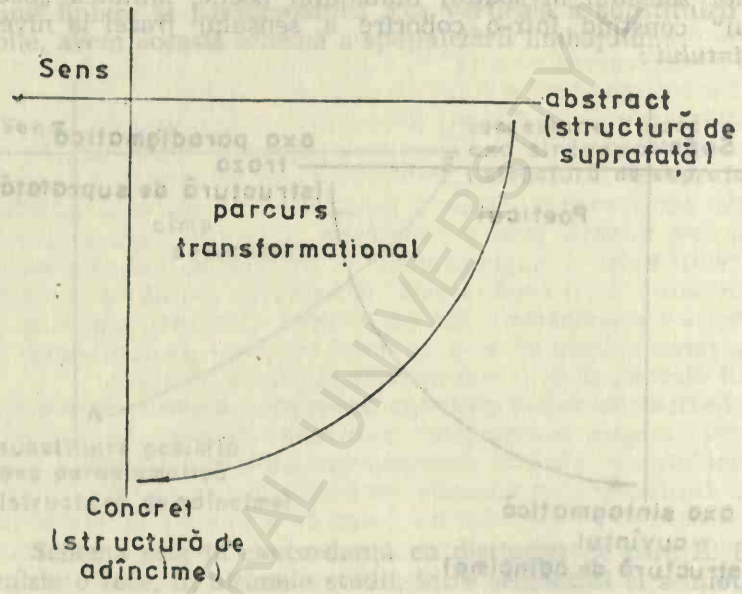


După schemă, în relația dintre cuvînt și frază, sensul cuvîntului fiind inseparabil de capacitatea lui de a se integra într-o *sintagmă*, în limbajul poetic el este *în* cuvîntul însuși, pe axa *verticală*, iar prin substituirea posibilă a cuvintelor pe axa *orizontală*, el este totodată *dincolo* de cuvînt, într-o relație de *paradigmă*. Un paradox pe care, într-o lingvistică generativă ca aceea a lui N. Chomsky, îl explicăm ca „dimensiune verticală" a cîmpului semantic pentru alternarea structurii de *suprafață* cu aceea de *adîncine* în spațiul limbajului poetic [69]. Este

[68] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Ed. Minuit, 1966, p. 228.

[69] A. J. Greimas, J. Court s, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979, p. 157—160.

„parcursul" transformațional al sensului între cele două structuri, de suprafață și de adîncime, de la simplu la complex, de la abstract la concret, în care constă „textualizarea" discursului poetic, adică *manifestarea* lui, în trecerea de la *abstract* la *figurativ*, ce intervine în discursul generativ, servind ca nivel de adîncime structurii lingvistice de suprafață. Am avea atunci o paradigmă la nivelul sintagmei, în cîmpul semantic al isotopiei după schema :

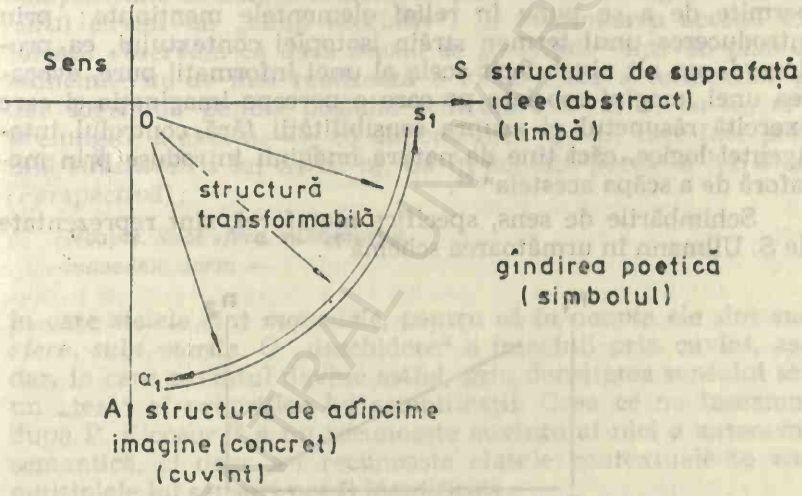


Dar în această formă specifică a semnificării, de la abstract la concret, „verticalitatea" ideii în structura imaginarului se realizează ca semnificație nu în „idee" ci în „imagine", care, ca „idee-imagine", condensează în focarul ei, ca într-un „eidos" al gîndirii poetice, o întreagă experiență spirituală, solidarizînd realitățile aparent eterogene în una și aceeași realitate profundă, în spațializarea limbajului.

Într-o „reducție" fenomenologică a sensului poetic la „eidosul" gîndirii poetice[70], definim astfel *simbolul* în spațiul limbajului poetic, prin cele două axe ale sale, paradigmaticul și sintagmaticul, pentru înțelegerea dialecticii poeticului ca o

[70] Eugen Todoran, *Lucian Blaga, Mitul poetic*, I, Ed. Facla, 1981, I, p. 88—89.

relație reciprocă și simultană între planul de suprafață și cel de adîncime al gîndirii poetice : *cuvîntul* din planul de suprafață primește el însuși în *adîncime* sensul poetic, ca un *dincolo* coborît în *el însuși*, după regula ridicării de la *particular* (concret) la *general* (abstract) și a coborîrii din nou la *particular* (concret) în geneza gîndirii poetice, ca *gîndire simbolică*. Aceasta pentru că „ideea" ce se realizează în „imagine", adică „ideea-imagine", prin valoarea ei generică și conceptuală în spațiul limbajului poetic are o dublă funcție : imaginea, ca plan de *adîncime* al ideii (a_1 — s_1), determină ideea, ca plan *din față* al imaginii, pentru ca, în constituirea sensului poetic prin proiecția axei paradigmatice a limbii pe axa sintagmatică a cuvîntului, ideea, ca plan *din față* al imaginii, să modeleze imaginea, ca plan din *adîncime* al ideii (s_1 — a_1), după schema :

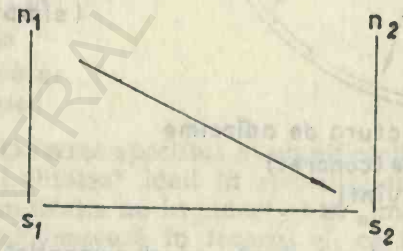


În poezia modernă, după „criza" romantică a acordării imaginii cu ideea în limbajul poetic, pe această „deschidere" de sens se bazează fuzionarea semnificantului cu semnificatul, numită de poetica modernă *simbolica limbajului*, ca obiect al semioticii poetice [71]. Este deschiderea de sens pe care, ca dialectică a ideii și a imaginii în geneza gîndirii poetice, vom avea-o în vedere și în poezia lui L. Blaga, într-o analiză spectrală, vectorială, a sensului metaforei, avînd ca paradigmă *mitul*.

[71] Tzv. Todorov, *Théories du symbole*, p. 350.

În studiul semanticii structurale metafora este o schimbare de sens prin substituirea posibilă a cuvintelor ce introduce în expresia lingvistică un element nou, neprevăzut, pe baza asemănării și a abstracției, din multele atribute pe care termenul nou le evocă ea reținînd doar unul cu totul particular, care le domină pe celelalte [72]. Așa se extinde sensul cuvîntului în metaforele de *invenție*. După A. Greimas metafora creatoare de imagine apare ca străină isotopiei, adică omogenității semantice a enunțatului, a textului în care ea este inserată, și interpretarea ei nu e posibilă decît prin respingerea sensului propriu, a cărui incompatibilitate cu contextul îl orientează pe cititor spre procesul particular al abstracției metaforice [73]. Și comentează M. Le Guern : „Aceasta este caracteristica specifică a metaforei : obligînd de a se abstrage la nivelul comunicării logice un anumit număr de elemente de semnificație, ea permite de a se pune în relief elementele menținute ; prin introducerea unui termen străin isotopiei contextului, ea produce, la un alt nivel decît acela al unei informații pure, evocarea unei imagini asociate pe care o percepe imaginația și care exercită răsunetul ei asupra sensibilității fără controlul inteligenței logice, căci ține de natura imaginii introduse prin metaforă de a scăpa acesteia“ [74].

Schimbările de sens, specifice metaforei, sînt reprezentate de S. Ullmann în următoarea schemă [75].



Notînd *numele* cu *n* și *sensul* cu *s*, termenii n_1 și n_2 sînt numele corespunzătoare sensurilor s_1, s_2 ; diferiți prin sensurile lor s_1 și s_2, ei pot să se potrivească unul cu altul în așa fel că

[72] H. Konrad, *Étude sur la métaphore*, pp. 32—50.
[73] A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Ed. Larousse, 1966, p. 69—72.
[74] M. Le Guern, *op. cit.*, p. 22.
[75] S. Ullmann, *The Principles of Semantics*, Blackwell, Oxford, Repr., 1967, p. 223.

n_1, prin potrivirea lui cu s_2, poate fi întrebuințat în loc de n_2. Blaga spune într-o poezie *(Echinocțiu)*:

> Popi negri *vestind sub pământuri soarele,*
> *cu fluiere* greeri *umblă* —

într-o substituire posibilă prin asemănarea de sens între *popi negri* (n_1) și *greeri* (n_2). Deci pe schemă metafora se realizează, în expresia lui n_1 *(popi negri)* ca n_2 *(greeri)* prin ridicarea de la s_2 la n_2. Sensul indicat de s_2 se „închide" în planul de suprafață în n_2 printr-o identificare a celor doi termeni la nivelul *logicului*: greierii *sînt* popi negri.

După obiecțiile lui S. Ullmann privind cuvîntul ca purtător de sens, o semantică lexicală este posibilă numai pentru că se poate înțelege sensul unui cuvînt izolat, într-o infinită complexitate de relații semantice, putîndu-se adăuga astfel fiecărui cuvînt un „cîmp asociativ". În continuarea acestei explicații observăm că dacă sensul se „deschide" într-un plan de adîncime, nu se mai realizează o identificare a termenilor pe axa logicului, pentru posibila *echivalare* a lui n_1 cu n_2, ci o prelungire a axei n_2—s_2 cu dimensiunea s_2—s_n, care face posibilă *substituirea* lui n_1 cu n_2. Ca în această poezie a lui Blaga *(Perspectivă)*:

> *Noapte. Subt sfere, subt marile,*
> monadele *dorm* —

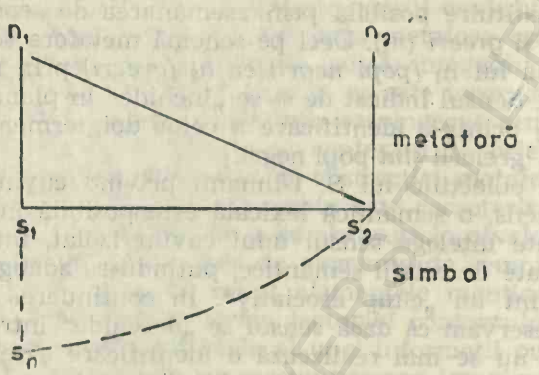
în care *stelele* sînt *monadele,* pentru că *în noapte* ele sînt *subt sfere, subt marile.* O „deschidere" a imaginii prin cuvînt, așadar, în care cuvîntul devine astfel, prin densitatea sensului său, un „text" al propriilor lui semnificații. Ceea ce nu înseamnă, după P. Ricoeur [76] a nu recunoaște cuvîntului nici o autonomie semantică, ci doar a-i recunoaște clasele contextuale în care multiplele lui sensuri pot fi identificate.

În studiul său despre metaforă, H. Konrad susține că termenul metaforic are tendința de a se apropia de simbol, chiar păstrîndu-și complexitatea unui fenomen deosebit de al simbolului: dacă metafora este folosită des, asociația între cele două obiecte poate deveni naturală, și atunci obiectul reprezentant prin termenul metaforic va deveni simbolul obiectului pe care acest termen îl designează în semnificația sa schimbată [77]. Ca în poezia lui Blaga *sînge* pentru *părinți (Somn)*:

[76] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, p. 101.
[77] H. Konrad, *Étude sur la métaphore*, p. 150.

În somn sîngele *meu ca un val*
se trage din mine
înapoi în părinţi

Am avea atunci schema :



În poezia modernă este vizibilă doctrina, anticipată de Goethe pentru relaţia dintre simbol şi alegorie[78], că în orice producţie poetică există întotdeauna un fenomen concret la început, apoi un stadiu de abstracţie, pentru a ajunge în final la imagine, de asemenea concretă, singura prezentă în această formă, admiţîndu-se în geneza ideală a imaginii poetice o dialectică internă, ca relaţie reciprocă dintre concret şi abstract, ce urmează drumul : particular — general — particular. Alegoria se realizează în cercul abstract al conceptului, ea *descifrează* imaginea (concretul) în idee (abstract), în aşa fel că ideea, ca sens, rămîne totdeauna conţinută şi *exprimabilă* în imagini (tranzitivă) ; iar simbolul se realizează în cercul concret al imaginii, el *încifrează* ideea în imagine, în aşa fel că ideea rămîne totdeauna infinit activă şi *insesizabilă* în imagine (intranzitiv). În gîndirea poetică aceasta înseamnă că în alegorie ideea precede imaginea, imaginea „închide" ideea pentru că *totul* este luat ca *parte*, ideea rămînînd în imagine şi putînd a se exprima prin ea, ca şi cum ea s-ar reduce la o anumită idee ; iar în sinbol imaginea precede ideea, ideea se „deschide" în imagine ; mai bine zis imaginea deschide ideea, pentru că *partea* este *totul*, ea „spune" ca particular ceea ce nu se poate exprima

[78] Tzv. Todorov, *op. cit.*, p. 242.

printr-o idee, după logica gîndirii simbolice semnificantul nefiind ideea ci o serie de idei, pe care imaginea le deschide prin identificarea *părții* cu *totul*, în relația dintre imagine și idee prin care definim semioza poetică.

La întrebarea : cînd există simbol în poezie ?, răspunde R. Walz : „Cînd poetul, hrănind în el un sentiment sau o gîndire pe care raritatea, fluiditatea, finețea sa le face inexprimabile — sau insuficient exprimabile — prin mijloace mai directe, le îmbracă spontan într-o imagine care nu le exprimă decît prin aluzie sau convenție, dar le face prin acest ocol mai pline, dacă nu mai ușor de exprimat, mai inteligibile. Simbolul nu este, ca metafora, o simplă metamorfoză imaginativă a obiectului. El este mai mult decît atît, este un produs original al facultății creatoare a poetului“ [79]. Simbolul, ca sistem, este coherența care regrupează toate metaforele ce se succed într-o anumită „țesătură“, punîndu-le sub controlul intelectului, pentru a putea fi descifrat conținutul logic al mesajului operei poetice, nu însă prin reducerea *imaginii* la *idee*, ci prin descifrarea ei ca *idee* ce rămîne în ea însăși *imagine*, în universul imaginar al poetului. Ca în poezia lui Blaga imaginea *revelatoare* a sensului misterului vieții apropiat de cel al morții *(Din adînc)* :

Mamă, — nimicul — marele ! Spaima de marele
îmi cutremură noapte de noapte grădina.
Mamă, tu ai fost odat' mormîntul meu.
De ce îmi e așa de teamă — mamă —
să părăsesc iar lumina ?

„Simbolul este un fenomen religios, derivînd direct din legea participației mentalității primitive ; ca atare, el este în mod deosebit mai frecvent în societățile în care religia joacă un rol primordial ; comparația este un fenomen literar, apărînd în epocile în care civilizația laică se dezvoltă“ [80] — scrie J. Bousquet. Trecerea de la simbolul mitic, cu funcție religioasă în timpurile străvechi, la imaginea poetică, la metafora simbolică, s-a bazat pe procedeul comparației. Deosebirea dintre simbol și comparație în tehnica substituirii, este mică : comparația pleacă de la o ființă și o îmbogățește printr-o imagine, și invers, simbolul pleacă de la imagine pentru a ajunge la ființa pe care o reprezintă [81]. De aici rezultă însă o deosebire funda-

[79] R. Walz, *La création artistique*, p. 129.
[80] J. Bousquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique*, p. 575.
[81] Id., *ibid.*, p. 579.

mentală de sens : comparația poetică nu este decît un fel de a vorbi, neprezentînd un raport real între termenii pe care îi apropie, în vreme ce simbolul religios reprezintă cu adevărat realitatea pe care o exprimă. Față de simbolul cu funcție religioasă, comparația este o reprezentare laicizantă, ce se refugiază din domeniul realului, cucerit de știință, în domeniul încă liber al imaginației, unde se întîlnește cu simbolul, în măsura în care ea îl transformă în simplu mod de exprimare poetică, păstrîndu-i din vechea reprezentare o anumită funcțiune *unificatoare* a realității, exprimată poetic în *metafora simbolică* sau *infinită*.

Dăm, din mitul poetic al lui Blaga, o imagine cu un astfel de sens al substituirii religiosului cu laicul *(Anacreon)* :

În viță roșii strugurii par sînii goi
ai toamnei, care se dezbracă rînd pe rînd
de foi.
Smulge-i tu din trunchiul lor robust
și stoarce-i,
stoarce-i bulgărilor de pămînt
în gură — ca să-ți văd minuțele
de dărnicie tremurînd
și degetele umede de must.

O singură poezie, pe care am mai citat-o din multele, este concludentă, ca exemplu, pentru „imaginea constructivă" a poeziei, în mitul poetic *(Noi și pămîntul)* :

Atîtea stele cad în noaptea asta.
Demonul nopții ține parcă-n mîni pămîntul
și suflă peste el scîntei ca peste-o iască
năprasnic să-l aprindă.

„Demonul nopții", care *aprinde* pămîntul, în noaptea în care tînărul trup al femeii arde în brațele poetului ca-n flăcările unui rug, este simbolul *pasiunii erotice* :

Nebun,
ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind,
ca să-ți topesc zăpada umerilor goi,
și ca să-ți sorb, flămînd să-ți mistui
puterea, sîngele, mîndria, primăvara, totul.

Imaginea este mitică : demonul nopții este Eros, „căldura lăuntrică a *Pământului*, închipuit în miturile arhaice ca o zeitate feminină zămislitoare, în a cărei ardere se mistuie *viața* :

În zori cînd ziua va aprinde noaptea,
cînd scrumul nopții o să piară dus
de-un vînt spre-apus,
în zori de zi aș vrea să fim și noi
cenușă,
noi și — pămîntul.

Simbolul „femeii — pămînt", cu implicații mitice, își deschide sensul erotic printr-o „metonimie a fizicului", cum ar numi-o retoricile tradiționale : *Inima* corespunde sentimentului de iubire, prin care omul ascultă „glasul pămîntului" *(Pămîntul)* :

Ca să-l aud mai bine mi-am lipit
de glii urechea — îndoielnic și supus —
și pe sub glii ți-am auzit
a inimii bătaie zgomotoasă.

Pămîntul răspundea.

Și, dacă avem în vedere *sistemul* de imagini ce se succed în „țesătura" universului poetic, din sensurile mitice ale simbolului derivă, pe planul relației lingvistice, metafora *noaptea — pasiune*, ca fond latent pe care îl substituie expresia poetică *(Noapte)* :

Pe lună, cînd ne scapără-n argintul nopții
pocalele de vin ca niște ochi de fiară,
cu un surîs amețitor tu-mi răscolești
tot furnicarul de porniri,
care nu-și mai află'apoi odihna.

Întrebarea pusă de semiotica modernă este dacă prin facultatea creatoare a poetului deschiderea sensului de adîncime se realizează la nivelul „textului" sau al „contexului", la nivelul sintagmei verbale sau la cel paradigmatic al rețelei de relații ce acționează ca un proces semiotic la nivel sintagmatic. Dar atunci ce înseamnă pe planul expresiei „productivitatea" sensului sau „textualizarea" lui, în investirea semantică a conceptelor „interdefinite" în context cu o „coerență" de semnificație, ca obiect al unei analize semiotice ? Și pentru semantică fraza este o totalitate, totodată prima și ultima entitate a tex-

tului, „dar textul este o entitate complexă a discursului, ale cărei caracere nu se reduc la cele ale unității discursului sau frazei", și deci „producerea discursului ca o operă" presupune un text „dincolo de frază" [82].

Să luăm un exemplu din poezia lui Blaga *(Tămîie și fulgi)*:

Prin sat trec sănii grele de tăceri.
Cu genele ghicesc poteca sărutărilor de ieri.
Fulgi moi și graşi îmi troienesc
în pace lumea ca un scrum
și fulgi de-aramă azvîrliți din cer
par clopoțeii atîrnați
de gîtul paşilor de cai pe drum.

Și să citățm și un comentariu al ultimelor trei versuri dintr-un studiu al lui P. Miclău : „Constatăm o stratificare de mai multe suprasememe, într-o etajare poetică rivalizînd cu alcătuirile arhitectonice :

de-aramă : metaforă
fulgi : comparație
azvîrliți : metaforă
gîtul paşilor : metonimie
clopoței

Putem vorbi aici însă de un stîlp metaforic care susține cele patru paliere, alcătuit din suprapunerea celor patru suprasememe ; el este rezultatul sintezei și nu al sumei semice a celor patru suprasememe. Aceasta cu atît mai mult cu cît, de pildă, *fulgi* este comparație pentru *clopoței,* dar constituie un termen de plecare în raport cu *de-aramă ;* acesta este un atribut metaforic pentru *fulgi,* dar trimite, prin alt circuit, la *clopoței,* ca punct de plecare pentru întregul ansamblu. Între timp, contiguitatea spațială *gîtul* este relansată la nivel suprasememic prin metonimia *paşilor,* în timp ce *atîrnați* presupune metaforic un agent uman, sau poate suprauman în contextul poemului. De aici rezultă încă o dată că stratificarea acestui semn poetic complex nu este o simplă suprapunere de nivele ; ea are un rezultat dinamic, coloana suprasememică fiind supusă unui vîrtej animat de o forță poetică nemaiîntîlnită, care produce și guvernează imaginile" [83].

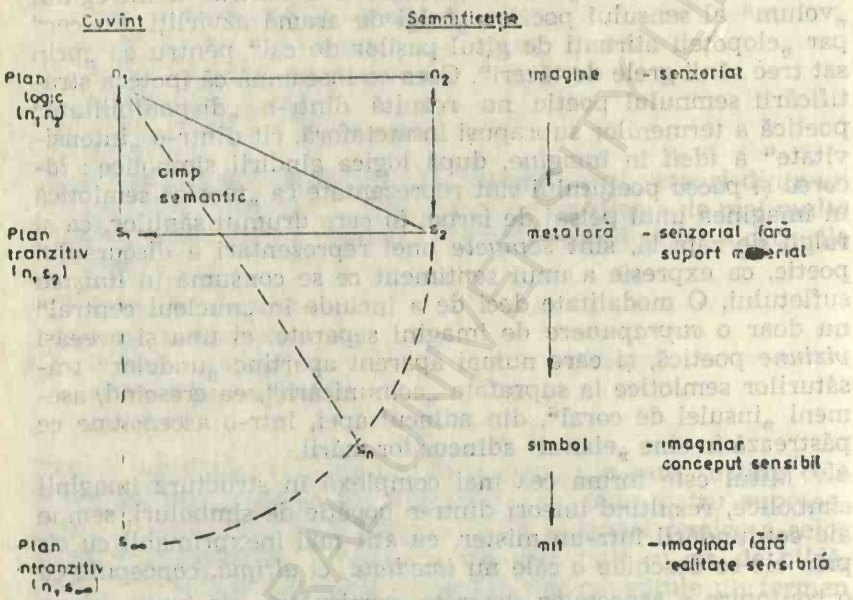
[82] P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 276.
[83] Paul Miclău, *Stratificarea semnului poetic,* în *Studii de stilistică, poetică, semiotică,* Societatea de Științe filologice, Cluj, 1980, p. 116.

Adăugăm numai la acest comentariu, în sensul celor susținute anterior despre aceeași imagine, că, dacă avem în vedere stratificarea semnului poetic în contextul poemului, întregul stîlp metaforic analizat este termenul de sosire, ca semnificat, al unui termen anterior, într-o stratificare corespunzătoare unei tensiuni ideatice într-o constelație generată de forța cumulativă a unui simbol „central", realizînd o sinteză a întregului „volum" al sensului poetic : „fulgi de aramă azvîrliți din cer" par „clopoțeii atîrnați de gîtul pașilor de cai" pentru că „prin sat trec sănii grele de tăceri". Ceea ce înseamnă că ipoteza stratificării semnului poetic nu rezultă dintr-o „disponibilitate" poetică a termenilor suprapuși în metaforă, cît dintr-o „intensivitate" a *ideii* în imagine, după logica gîndirii simbolice : *tăcerea* și *pacea* poetutului sînt reprezentate ca „teorie" semiotică în imaginea unui peisaj de iarnă, în care drumul săniilor, ca și fulgii de zăpadă, sînt *semnele* unei reprezentări a discursului poetic, ca expresie a unui sentiment ce se consumă în *liniștea* sufletului. O modalitate deci de a include în „nucleul central" nu doar o *suprapunere* de imagini separate, ci una și aceeași *viziune* poetică, și care numai aparent aparține „undelor" trăsăturilor semiotice la suprafața „comunicării", ea crescînd, asemeni „insulei de coral", din adîncul apei, într-o ascensiune ce păstrează în sine „elanul" adîncurilor mării.

Mitul este forma cea mai complexă în structura imaginii simbolice, rezultînd uneori dintr-o bogăție de simboluri, semne ale confundării într-un mister, cu atît mai inexprimabil cu cît prin ele se deschide o cale nu *imediată*, ci *ultimă*, concepută ca o contopire a aspectelor concrete, particulare, ale lumii, într-o unitate imaginată ca existență „dincolo" de limitele realității sensibile. Este ceea ce, cu mult înaintea lingvisticii semiotice, susținea E. Cassirer despre „formele" gîndirii simbolice. Conceptul gîndirii simbolice se formează prin perceperea unei trăsături dominante, ca și în metafora lingvistică : conformitatea unui element simbolizat prin cuvînt face să se uite și să dispară toate deosebirile, văzîndu-se astfel partea ce succede totul, căruia ea pînă la urmă i se substituie. Principiul acesta : pars pro toto, cu rol dominant în formarea metaforei lingvistice, este unul din aspectele fundamentale care apropie metafora de mit [84]

[84] Ernst Cassirer, *Language and Myth*, New-York, Dover Publication Inc, 1925/1953.

Cu un termen al lui Blaga, *mitul* realizează o „trans-semnificație" în metafora simbolică sau infinită, în contextul cu care, în cîmpul asociativ al imaginii, pot fi identificate sensurile cuvîntului. Extinzînd schema anterioară, am avea următoarea stratificare a sensului, în termenii : imagine, metaforă, simbol, mit.



Urmărind în simbolica limbajului poetic alcătuirea sensului pînă în ultimul lui strat, care este mitul, din perspectiva semioticii se admite că există o adevărată imaginație a sensului, privit ca obiect nu numai al unei cunoașteri particulare în forma *sintagmei*, ci și al unei *viziuni*, în care el apare ca o idee sensibilă, printr-o relație de *paradigmă*, înțeleasă ca o aprehensiune globală și intuitivă, prin mijlocirea simbolului mitic. În sistemul propus de Wellek și Warren se recunoaște că există o gîndire metaforică și o gîndire mitică, una exprimată prin *figuri* și alta prin *viziune*. Sistemul propus, ținînd seama de „structura" imaginii poetice, este în acord cu valoarea dată simbolului în teoriile moderne asupra limbajului artistic. În

stratul poetic central, stabilit după R. Wellek și A. Warren, imaginea poate consta într-o descriere sau într-o metaforă, și rămîne sub semnul întrebării : celelalte, care nu sînt prezentate ca metafore, și văzute de „ochiul minții", nu pot fi și ele simbolice ? De imagine și de metaforă, simbolul se deosebește prin frecvența lui, imaginea putînd fi folosită o dată ca metaforă și altă dată revenind cu insistență ca simbol sau parte componentă a unui sistem simbolic sau mitic [85].

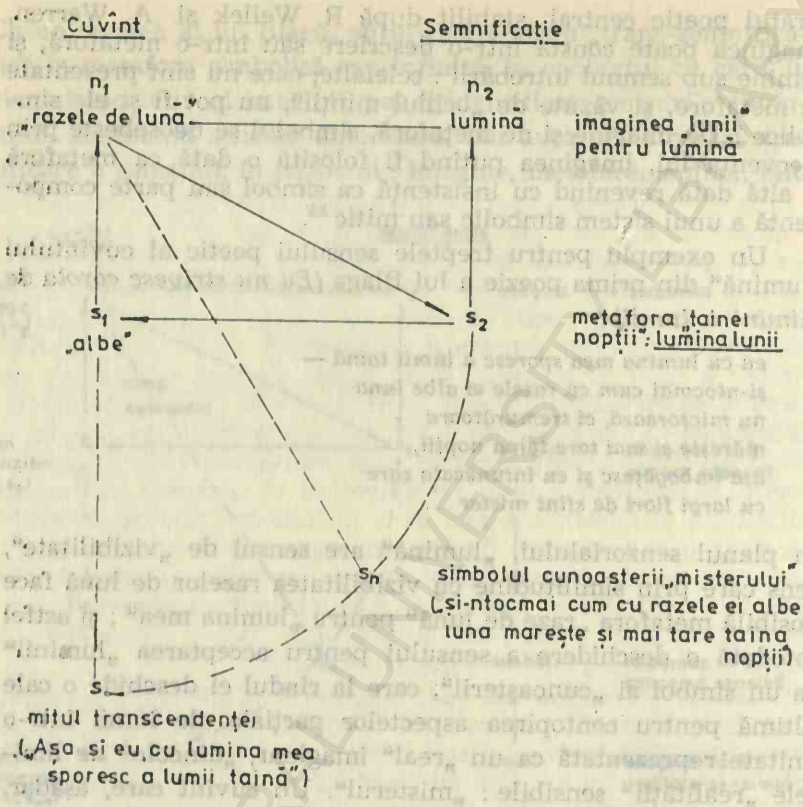
Un exemplu pentru treptele sensului poetic al cuvîntului „lumină" din prima poezie a lui Blaga *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)* :

eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister ...

În planul senzorialului, „lumină" are sensul de „vizibilitate", sens care prin similitudine cu vizibilitatea razelor de lună face posibilă metafora „raze de lună" pentru „lumina mea" ; și astfel totodată o deschidere a sensului pentru acceptarea „luminii" ca un simbol al „cunoașterii", care la rîndul ei deschide o cale ultimă pentru contopirea aspectelor parțiale ale lumii într-o unitate reprezentată ca un „real" imaginar, „dincolo" de limitele „realității" sensibile : „misterul". Un cuvînt care, așadar, primește o anumită semnificație cosmologică într-un mit poetic, „misterul" fiind desfăcut, pentru „ochiul cunoașterii", din „lumina dintîi". Într-un *sistem* poetic propriu „lumii" operei lui Blaga, „lumina" e un simbol „totalizator". Prin funcția lui semantică, el tinde să coincidă cu Totul, ca *semn* al unei realități *transcendente*, ce face posibilă circulația simbolului „lumină" de-alungul tuturor nivelurilor *realului*, într-un simbolism interpretat ca „semn poetic", un *mit al transcendenței*, o modalitate de revelare, prin poezie, a „orizontului misterului".

În sistemul simbolic al mitului poetic am avea pentru acest exemplu o completare a schemei :

[85] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 248—249.



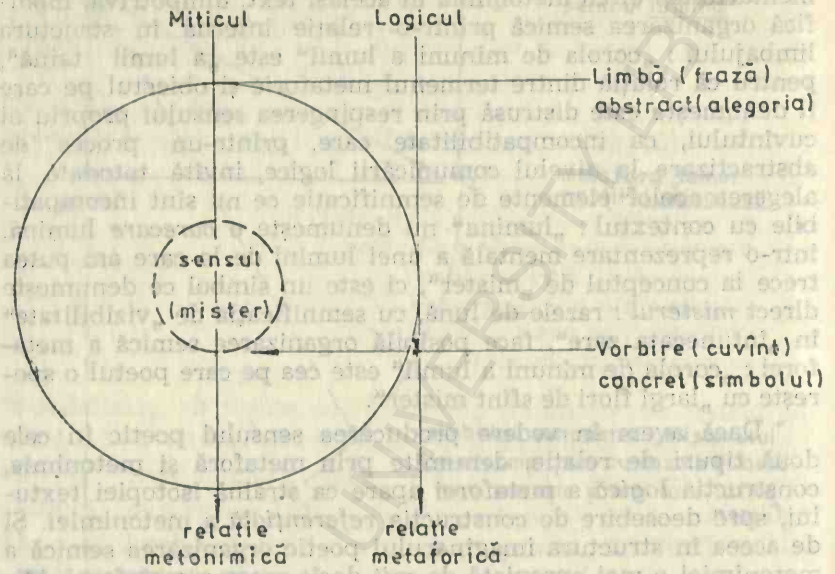
În termenii unei analize semantice, precum aceea propusă, după R. Jakobson, de M. Le Guern [86], bazată pe opoziția dintre contiguitate și asemănare, una ca relație externă specifică metonimiei și alta ca relație internă specifică metaforei, *textul* poeziei lui Blaga se construiește pe dubla funcție a cuvîntului poetic, metonimică și metaforică : Sensul cuvîntului „lumină", ca reprezentare mentală a unui lucru material perceput, presupune o relație externă *referențială*, de tip metonimic, care se situează în afara faptului lingvistic, ca un dat al experienței modificînd numai referința, nu și structura internă a limbajului : „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină". Nu modificarea

[86] M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonimie*, p. 14—15.

sensului cuvîntului „lumină" este propusă în această reprezentare, ci numai referința, făcută vizibilă de context : „întocmai cum cu razele ei albe luna sporește taina nopții, așa și eu, cu lumina mea, îmbogățesc întunecata zare". Metafora, în complementaritatea ei cu metonimia în același text, dimpotrivă, modifică organizarea semică printr-o relație internă în structura limbajului : „corola de minuni a lumii" este „a lumii taină", pentru că relația dintre termenul metaforic și obiectul pe care îl denumește este distrusă prin respingerea sensului propriu al cuvîntului, ca incompatibilitate care, printr-un proces de abstractizare la nivelul comunicării logice, invită totodată la alegerea acelor elemente de semnificație ce nu sînt incompatibile cu contextul : „lumina" nu denumește o *oarecare* lumină, într-o reprezentare mentală a unei lumini de la care am putea trece la conceptul de „mister", ci este un simbol ce denumește direct *misterul :* razele de lună, cu semnificația de „vizibilitate" în „întunecata zare", face posibilă organizarea semică a metaforei : „corola de minuni a lumii" este cea pe care poetul o sporește cu „largi fiori de sfînt mister".

Dacă avem în vedere producerea sensului poetic în cele două tipuri de relație, denumite prin metaforă și metonimie, construcția *logică* a metaforei apare ca străină isotopiei textului, spre deosebire de construcția *referențială* a metonimiei. Și de aceea în structura imaginarului poetic organizarea semică a metonimiei e mai apropiată de *mit* decît aceea a metaforei. Mitul, ca ultimă treaptă, concretă, a ideii, în imaginea poetică, pentru producerea sensului într-un text poetic, corespunde proiecției unei relații paradigmatice, a metaforei, pe axa sintagmatică, a metonimiei. În sistemul gîndirii poetice, simbolul cu funcție mitică e „participare" și implică o întoarcere de la „frază", de pe axa comunicării *logice* a metaforei, la „cuvînt", pe axa comunicării *referențiale* a metonimiei, o întoarcere de la „idee" la „lucru", pe care cuvîntul îl cuprinde ca „realitate", prin proiectarea axei paradigmatice a „mitului" spre axa sintagmatică a „lucrului" pe care îl revelează. Ceea ce, în procesul privind organizarea semică a cuvîntului în context, corespunde funcției cognitive, într-un caz, și funcției denotative, în celălalt, în „motivarea" poetică a limbajului. Astfel în stratul poetic central, în care sensul se alcătuiește pe scara de la imagine la mit, ținînd seama că în alegorie imaginea își epuizează sensul pe o direcție de la concret la abstract, ne putem reprezenta printr-o tangentă a *logicului* această *limită* a transformării în

concept ; iar dacă simbolul se realizează ca sens în același strat pe o direcție de la abstract la concret, ne putem reprezenta o axă a *miticului*, ca limită a concretizării simbolice în imaginea poetică :



STRATUL POETIC CENTRAL

Pentru explorarea treptelor stratului poetic central, în seria termenilor : imagine, metaforă, simbol, mit, întrucît Blaga însuși își argumenta teoria lui despre metaforă cu imaginile propriilor sale poezii, este inevitabilă includerea ei ca indicație metodologică în direcția în care vom privi în continuare, pentru exemplificare, diferitele modalități și funcții ale metaforei în mitul poetic.

După părerea filosofului metafora, ca funcție spirituală, e limitată la cele ce rezultă din condițiile genezei sale : „Ea este chemată sau să compenseze insuficiențele expresiei directe pentru un obiect, sau 2. să reveleze laturi și semnificații ascunse,

reale sau imaginare, ale unui obiect [87]. Alternativa corespunde celor două feluri de metafore, în clasificarea poetului : *plasticizantă* și *revelatoare*, una pentru corectarea unui neajuns constituțional al spiritului omenesc în dezacordul dintre concret și abstracțiune, alta pentru anularea înțelesului obișnuit al faptelor și substituirea lor cu o nouă viziune, niciodată deplin convertibilă în termeni logici. „*Metaforele plasticizante* se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gîndite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele [...] În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului [...] Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogățească faptul la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe, sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe [...] Metafora plasticizantă ține așadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor". Cu un cuvînt, metafora plasticizantă întrebuințată în opera estetică nu se deosebește de întrebuințarea ei în limba obișnuită, pentru a da mai multă vigoare și claritate expresiei. În schimb, *metaforele revelatoare* anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune, ele fiind destinate să scoată la iveală ceva ascuns, chiar despre faptele pe care le vizează ; adică „metaforele revelatorii" încearcă într-un fel „revelarea" unui „mister", prin mijloace pe care nu ni le pune la îndemînă lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară [88].

În alți termeni, pentru concordanța teoriei lui Blaga despre metaforă cu teoriile semanticii moderne, în baza tipologiei culturilor concepută de I. Lotman [89], reluată de M. Borcilă cu privire la poezia română [90], putem considera *metafora plasticizantă* ca *metaforă expresivă* sau *sintactică*, iar pe cea revelatoare ca metaforă *semantică* sau *simbolică :* Prima este o „reînflorire" a sensibilității prin atracția, în sfera percepției inten-

[87] L. Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, *Trilogia culturii*, p. 366—367.

[88] Id., *ibid.*, p. 356—364.

[89] I. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, Ed. Univers, 1974, p. 26—53.

[90] M. Borcilă, *Types sémiotiques dans le poésie roumaine moderne*, în *Sémiotique roumaine*, Univ. Buc., 1981.

sificate a limbajului, a aspectelor celor mai diverse ale lumii fenomenale ; iar cealaltă este o sporire a semnificației acelorași aspecte, în baza unui principiu existențial-axiologic, „semantic", prin raportarea lor la ceva ce le „transcende", pe un plan mai profund al esențelor, ce tinde spre „trans-semnificație".

Prima metaforă, plasticizantă, este aceea a cărei idee se poate epuiza în imagine, fie că este vorba de metaforele *prin extensiune*, cu funcție lingvistică, fie că este vorba de metafora *poetică*, a cărei rațiune de a fi este să transmită un sens într-o formă mai inteligibilă, de aceea și fiind numită plasticizantă. Poetul dă cîteva exemple din propria sa poezie :

Jocul „valurilor" la țărmul mării *(Plajă)* :

În joc cu piatra cîte-un val
și-arată solzii de pe pîntec.

Un „Septembrie" în pădure *(Septembrie)* :

Prin ceasul verde-al pădurii
otrăvuri uitate adie.

„Licuricii" în noapte *(Trenul morților)* :

Licuricii cu lămpașe
semne verzi dau spre orașe
pentru-un tren care va trece ...

„Ploaia" într-un vechi oraș *(Oraș vechi)* :

Pe uliți, subțire și-naltă
ploaia umblă pe cataligi.

„Un peisaj" *(Peisaj trecut)* :

Zobovește prin rostul
grădinilor pajul,
Un zbor de lăstun
iscălește peisajul

Cînd poetul spune că „în joc cu piatra cîte-un val și-arată solzii de pe pîntec", expresia este în măsură să redea carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele abstracte nu-l pot cuprinde în întregime. Cum comenta poetul însuși, metafora comunică ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică a faptului, printr-o tehnică compensatoare ce ține de necesitatea de a restaura congruența între concret și abstract.

În categoria metaforelor plasticizante trebuie avute în vedere metaforele abuzive ale limbajului comun, numite de retoricile antice *catachreze*, ce nu presupun un efort remarcabil al imaginației : căderea fulgilor de nea o poți numi „o scuturare de pene". Și, adaugă metaforic poetul : „Suveica, ce poartă firul între termenii unei metafore, trebuie să consume așadar distanțe, cînd mai mari, cînd mai mici". Ceea ce înseamnă că criteriile catachrezei variază, „omul fiind cînd mai îngăduitor cînd mai puțin față de isprăvile ei" [91]. Conceptul fiind limitat, spre deosebire de imaginația nelimitată, de aici provine și posibilitatea considerării metaforei plasticizante ca o metaforă finită, identificabilă, la limita abstracțiunii limbajului, cu alegoria, în măsura în care ea se convertește în termeni logici.

Cea de a doua categorie a metaforei, *metafora revelatoare*, nu are scopul, ca și cea dintîi, de „a compensa insuficiențele expresiei directe" sau de „a face de prisos infinitul expresiei directe", ci „să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează" [92]. Metafora are un caracter *revelator* pentru că „anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune". Pentru ilustrare sînt alese cîteva metafore din opera poetului :

Misterul „somnului" tălmăcit într-o viziune *(Somn)* :

În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.

Un mister revelat în legătură cu „ninsoarea" *(Anno Domini)* :

Cenușa îngerilor arși în ceruri
ne cade fulguind pe umeri, și pe case.

O semnificație revelatoare a unui „asfințit marin" *(Asfințit marin)* :

Soarele, lacrima Domnului,
cade în mările somnului.

Misterul vieții apropiat de cel al morții *(Din adînc)* :

Mamă — tu ai fost odat-' mormîntul meu, —
De ce îmi e așa de teamă, mamă,
să părăsesc iar lumina ?

[91] Id., *ibid.*, p. 374—375.
[92] *Ibid.*, p. 364.

Filosoful comentează un exemplu : În metafora „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului“ faptul concret „a“ (soarele) nu este simplu numai exprimat prin imagine „b“ (lacrima Domnului), ci este privit ca un semn vizibil al unui „x“, într-un „mister deschis“, care provoacă un act revelator. Ceea ce înseamnă că „a“ și „b“ intră în relație, dar ecuația ce se va declara nu are loc între „a“ și „b“, ci între „a+x“ și „b“ (a+x=b). Deci nu interesează numai analogia dintre „a“ și „b“, ci și disanalogia, care e destinată să completeze debordant pe „a“. Desigur că și în cazul metaforelor revelatorii inițiativa generatoare pornește de la o analogie, dar semnificația totală, revelată prin metaforele de acest tip, se obține prin suprapunerea analogic-disanalogică a conținuturilor celor două fapte apropiate spre a revela în acest fel un x, sau latura ascunsă a unui mister [93]. Primul termen „a“ primește prin amalgamizarea directă cu imaginea „b“ o semnificație nouă, care însemnează revelarea unui „x“, dar imaginea „a“ nu pierde nimic ca existență și conținut, ea nu îndură nici o degradare, ea continuă să fie un tot, și ca atare este doar absorbită de alt tot mai vast, din partea căruia ea primește un reflex de nouă semnificație [94].

Un comentator este îndreptățit să constate : „Raportînd această aserțiune la descrierile structurale din lingvistica actuală, vom observa că Blaga relevă drept caracteristică metaforei poetice coexistența simultană a ambelor semnificații, specificînd modul de interacțiune a acestora în cuvînt“ [95]. Cu alte cuvinte, metafora revelatoare este o metaforă de *implicație*, cum ar numi-o analiza structurală, sensul ei trebuind să fie căutat cu ajutorul analogiilor, cu atît mai greu de găsit, cu cît termenul prim este mai îndepărtat din punct de vedere semantic [96]. Cînd poetul spune că „în somn sîngele meu se trage din mine în părinți“, expresia e în măsură să sporească semnificația faptului, revelînd ceva ce îi substituie o nouă viziune, ce ține de ființa omului ca atare, metafora încercînd astfel revelarea unui „mister“ cu mijloace ce ni le pune la îndemînă lumea concretă și lumea imaginară. Termenul figurat este o deschidere a primului termen, prin comparația subînțeleasă, spre un „mis-

[93] *Ibid.*, p. 403.
[94] *Ibid.*, p. 405.
[95] Mircea Borcilă, *Teoria limbajului poetic la Blaga, în Limbă și literatură*, 1972, nr. 1.
[96] R. Jakobson ; M. Halle, *Fundamentale of Language*, Haga, Mouton, 1956.

ter", în așa fel că termenul figurat îl substituie pe cel propriu printr-o „disponibilitate" de sens, dezvăluindu-se în analogia imaginii ca un rest „nesubstituibil". În exemplul dat de poet : „Mamă, tu ai fost odată mormîntul meu", termenul substituibil „mamă" devine prin cel de al doilea termen „semnul vizibil al unui „x", al cărui sens se deslușește prin deschiderea spre „misterul" ce apropie „viața" de „moarte" : „mormîntul" matern este izvorul „luminii".

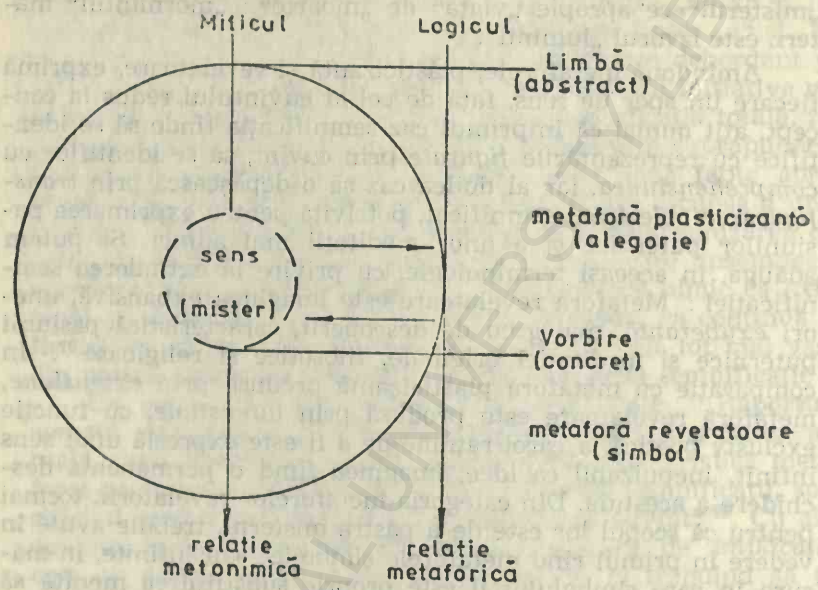
Amîndouă metaforele, plasticizantă și revelatoare, exprimă fiecare un spor de sens, față de cel al cuvîntului redus la concept, atît numai că în primul caz semnificația tinde să se identifice cu reprezentările *figurate* prin cuvînt, să se identifice cu *comprehensiunea*, iar al doilea caz să o depășească prin *transfigurarea* obiectului semnificat, potrivită pentru exprimarea pasiunilor puternice și a unor meditații mai adînci. Și putem adăuga, în aceeași terminologie, cu privire la extinderea semnificației : Metafora revelatoare este imaginea expansivă, uneori *exuberantă*, mai greu de descoperit, caracteristică pasiunii puternice și meditației originale, filosofice și religioase [97]. În comparație cu metafora plasticizantă produsă prin *extensiune*, metafora revelatoare este produsă prin *intensiune*, cu funcție exclusiv poetică, a cărei rațiune de a fi este expresia unui sens infinit, inepuizabil ca idee, imaginea fiind o permanentă deschidere a acestuia. Din categoria metaforelor revelatorii, tocmai pentru că scopul lor este de a păstra misterul, trebuie avute în vedere în primul rînd metaforele simbolice sau infinite, în măsura în care simbolului îi este proprie substituirea menită să rămînă totdeauna nelămurită pe deplin inteligenței, printr-un rest nesubstituibil. Este evidentă preferința filosofului-poet pentru metafora *simbolică* și numai din necesități de integrare a acesteia într-un sistem filosofic propriu, avînd ca idee centrală „orizontul misterul și al relevării", ea nu este numită *simbolică*, ci *revelatoare*. Și din această categorie simbolică, una din cele mai interesante și mai invoalte înfloriri ale metaforicului este *mitul*, dacă miturile în general vor să fie într-un anumit fel revelări ale misterului [98].

Este îndreptățită deci considerarea metaforei poetice prin cele două direcții ale transferării sensurilor : logicul și miticul. Cum filosoful însuși susține, pentru cuprinderea semnificațiilor poetice avem modul „miturilor", de aceea trans-semnificațiile

[97] R. Wellek, A. Warren, *op. cit.*, p. 268.
[98] L. Blaga, *Geneza metaforei, Trilogia culturii*, p. 374—375.

nu pot fi traduse în graiul ideilor, după cum ceea ce este „poezie" într-o poezie nu poate fi tradus în proză [99].

Dacă definim cele două figuri sau tipuri de metafore, plasticizantă și revelatoare, ca mijloace de limbaj prin modalitatea specifică relației imagine-idee, ele pot fi reprezentate, în schema limbajului poetic, astfel :



În opoziție cu direcția logicului, care este „închisă", direcția mitului este „deschisă", iar metafora simbolică, continuă sau infinită, cu semnificații ce se acordă între ele, se poate transforma în mit poetic, păstrînd în imagine structura mitului, după o tehnică a transpoziției sensului dincolo de orice comparație sau alegorie, în forma unei depline fabulații care face din mit expresia superioară a cunoașterii în artă, o „revelație a misterului", cum spune filosoful.

După părerea lui Blaga logicul se opune miticului în două forme : în miturile *semnificative*, care revelează, cel puțin în intenția lor, semnificații ce pot avea și un echivalent logic, și în miturile *trans-semnificative*, ce încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic [100]. Miturile semnificative sînt în corelație

[99] L. Blaga, *Geneza metaforei, Trilogia culturii*, p. 390.
[100] Id., *ibid.*, p. 379.

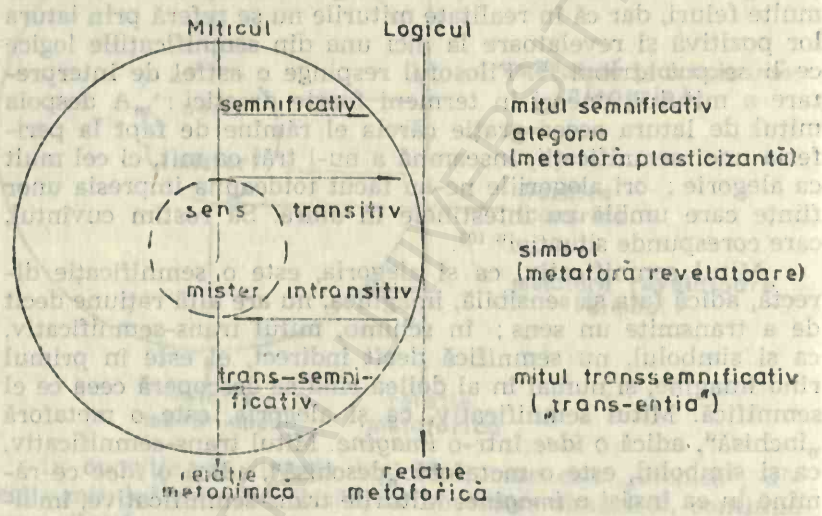
cu alegoria, cu deschiderea spre logic proprie metaforei plasticizante, căreia i se opun celelalte mituri, trans-semnificative, situate pe același plan cu simbolul, respingînd sistemul noțiunilor inteligibile, ca metafore infinite ele fiind totdeauna „un fel de revelări care în ele însile ascund o taină“ [101]. Mitul trans-semnificativ, ca produs al spiritului uman, nu poate fi măsurat și comparat cu o idee, decît în sens negativ. Ideea redă desigur un conținut, ce poate fi plasat în „golul imanent“ al unui mit. Dar ea nu poate să redea trans-semnificația revelată metaforic de un mit. Se poate afirma deci că miturile trans-semnificative, prin golurile lor imanente, pot fi alegorii interpretate în foarte multe feluri, dar că în realitate miturile nu se referă prin latura lor pozitivă și revelatoare la nici una din semnificațiile logice ce li se pot atribui [102]. Filosoful respinge o astfel de interpretare a mitului, uneori în termeni foarte drastici : „A despoia mitul de latura aceea grație căreia el rămîne de fapt la periferia unei semnificații, înseamnă a nu-l trăi ca mit, ci cel mult ca alegorie ; ori alegoriile ne-au făcut totdeauna impresia unor ființe care umblă cu intestinele în afară. Să rostim cuvîntul, care corespunde situației“ [103].

Mitul semnificativ, ca și alegoria, este o semnificație directă, adică fața sa sensibilă, imaginea, nu are altă rațiune decît de a transmite un sens ; în schimb, mitul trans-semnificativ, ca și simbolul, nu semnifică decît indirect, el este în primul rînd imagine, și numai în al doilea rînd se descoperă ceea ce el semnifică. Mitul semnificativ, ca și alegoria, este o metaforă „închisă“, adică o *idee* într-o *imagine*. Mitul trans-semnificativ, ca și simbolul, este o metaforă „deschisă“, adică o *idee* ce rămîne în ea însăși o *imagine*. Miturile trans-semnificative, îmbibate de mister, sînt clădite după aceleași procedee și din același material ca și celelalte, cu deosebirea că sînt mai invoalte, mai dezvoltate, și ceea ce ele revelează nu se poate converti în termenii preciși ai unei semnificații, ele refuzînd să se destăinuie într-un sistem de noțiuni inteligibile. Cu alte cuvinte, ele au fost simțite totdeauna ca un fel de revelări ce ele însile ascund o mare taină, clar-obscurul ținînd de însăși natura acestor mituri [104]. Poetul denunță exegezele întreprinse pentru traducerea secretului lor, în semnificații și formule, pentru că orice „alegorizare“ tinde la desființarea lor ca mituri. Nu aceeași

[101] *Ibid.*, p. 387.
[102] *Ibid.*, p. 379.
[103] *Ibid.*, p. 388.
[104] *Ibid.*, p. 387.

este însă situația cu interpretarea metaforelor construite pe imaginile acestor mituri, de vreme ce orice metaforă presupune un proces intelectual de asociere și disociere a termenilor ce se substituie unul altuia, chiar cînd rămîne în ea ceva nesubstituibil („trans-entia"), adică însăși *poezia* mitului.

Menținînd schema bazei lingvistice a limbajului poetic, cu cele două axe paralele, între care se alcătuiește sensul imaginii poetice : axa paradigmatică a limbii și axa sintagmatică a cuvîntului, includerea concepției filosofului despre funcțiile metaforei, înțelese însă într-o doctrină modernă a poeziei, ar avea următoarea reprezentare :



Este greu teoretic, și cu atît mai mult în explicarea structurii mitice a metaforei, de a delimita *semnificația* de *trans-semnificația* mitului, semnificația imaginii rămînînd deschisă, ca mit poetic, spre trans-semnificația mitului, care-i constituie substanța poetică. Din aspectul semnificativ al mitului, reductibil la metaforă, filosoful a reținut pentru imaginea poetică metoda metaforică a analogiei, pe drumul de la un minimum analogic, abstract, mai aproape de alegorie, la un maximum analogic, imaginar, în diagonală cu simbolul, deci mai aproape de metonimie, ca formă de integrare a aspectelor concrete într-o viziune mai complexă, clădită din elementele unei experiențe vitalizate. Astfel mișcarea norilor pe cer, ca un minimum

analogic în comparația ploii cu firele de tort, duce la personificarea ploii, realizată ca un maximum analogic, specific gîndirii mitice, printr-o metonimie a timpului, ce dă numele unei luni de primăvară întregului anotimp, Martie fiind însăși personificarea primăverii *(Martie)*:

Din caier încîlcit de nouri
toarce vîntul
fire lungi de ploaie...
vînt și-i frig —
iar mugurii prea lacomi de lumină
își zgulesc acum
urechile în guler.

Dogoarea verii primește aceeași semnificație mitică, într-o personificare a timpului *(Vară)*:

În soare spicele își țin la sîn grăunțele
ca niște prunci ce sug.
Iar timpul își întinde leneș clipele
și ațipește între flori de mac.
La ureche-i țîrîie un greer.

Metafora se apropie de cea plasticizantă prin „demitizarea" personificării, mai apropiată de gîndirea logică, ale cărei analogii sînt constituite în reprezentările unui univers uman *(Lucrătorul)*:

Te irosești în încordări de arc
lîngă roțile mari de oțel.
Strivești între degete sînii materiei...
Din fîntîni sfredelite-n osia planetei
îți scoți gălețile de foc.

În exemplul ultim, „sînii materiei", ca o metonimie a fizicului, s-ar putea asocia cu imaginea unui mit semnificativ, care la unele popoare vechi, prin personaficarea naturii, echivala cu revelarea unei necunoscute. Dar în dezvoltarea imaginii în sensul unui maximum analogic, imaginar, asociat cu imaginea unui mit trans-semnificativ, în „fîntînile sfredelite-n osia planetei", „sînii" sînt mai degrabă un simbol al „izvorului", din care țîșnea forța materiei; adică un simbol cosmogonic, avînd mitul trans-semnificativ ca strat adînc al imaginii poetice.

Prin această funcție revelatoare, în tradiția doctrinei romantice dar cu prelungiri pînă în mitul modern al poeziei, se poate conferi mitului trans-semnificativ valoarea relației de

participare în imaginea poetică, în opoziție cu relația de *asemănare* susținută de doctrina clasică pentru mitul semnificativ.

În conformitate cu clasificarea retoricii tradiționale, ca și a celei moderne cu bază semantică, și avînd în vedere cele două figuri fundamentale de semnificație, metafora și metonimia, în poezia lui Blaga considerăm mitul *semnificativ* o *metaforă*, ce se realizează la nivelul *abstract* al cuvîntului, ca și alegoria, iar mitul *trans-semnificativ*, o *metonimie*, ce se realizează, ca și simbolul, la nivelul sensului *concret* al cuvîntului, al cuvîntului ca lucru. Un mit *semnificativ* este metafora creată de poet, în structura motivului biblic al căderii primilor oameni în păcat, realizată la nivelul abstract al frazei, ca o alegorie a suferinței umane, cauzată de păcatul originar *(Lacrimile)*:

„Stăpîne, ia-mi vederea,
ori dacă-ți stă-n putință împăienjenește-mi ochii
c-un giulgiu,
să nu mai văd
Nici flori, nici cer, nici zîmbetele Evei și nici nori,
căci vezi — lumina lor mă doare".

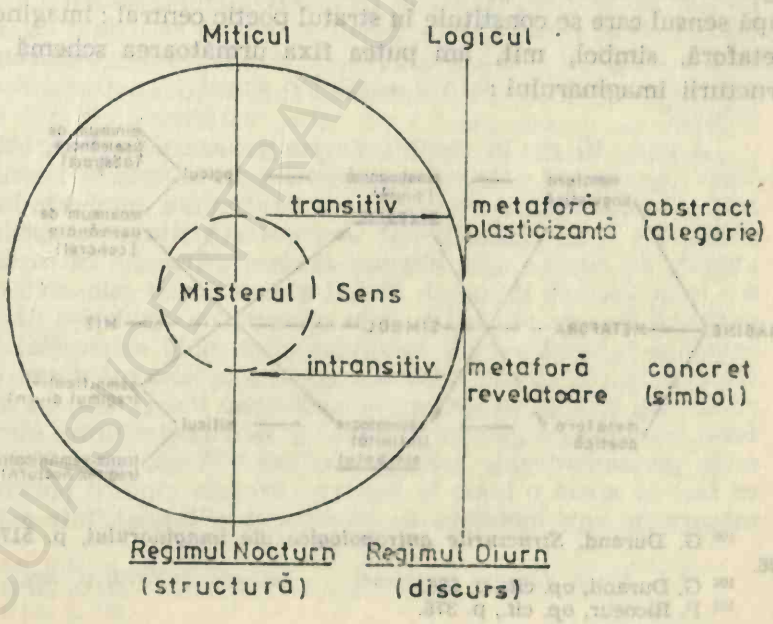
Și-atuncea Milostivul într-o clipă de-ndurare
îi dete — lacrimile.

După cum un mit *trans-semnificativ*, realizat ca o metonimie, la nivelul sensului concret al cuvîntului, este implicat în o altă imagine poetică în care întregul peisaj al toamnei devine un simbol al melancoliei, făcînd din universul personificat o „altoire" vie a ființei umane, ca în străvechile reprezentări mitice *(Melancolie)*:

Triste nedesluşite-mi vin, dar toată
durerea,
ce-o simt, n-o simt în mine,
în inimă,
în piept,
ci-n picurii de ploaie care curg.
Şi altoită pe fiinţa mea imensa lume
cu toamna şi cu seara ei
mă doare ca o rană.
Spre munţi trec nori cu ugerele pline.
Şi plouă.

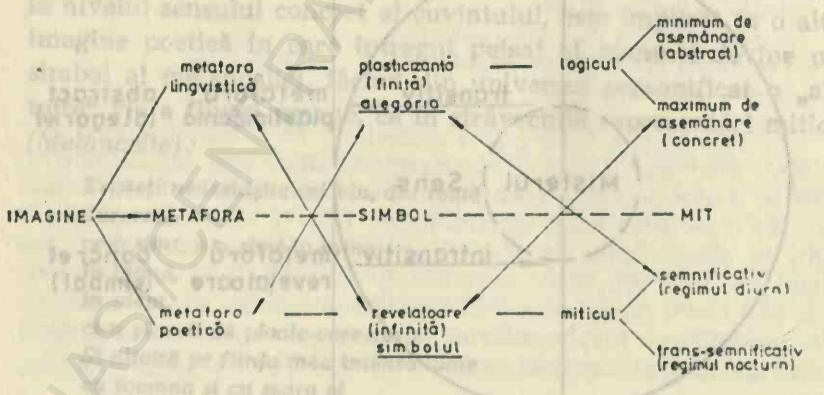
Din perspectiva semantică a unei „antropologii a adîncurilor", admitem că mitul *semnificativ* este cel care se poate reduce la povestire, la discurs, ridicîndu-se la „nivelul frazei", pe axa logicului, iar mitul *trans-semnificativ* este cel care se poate reduce la simbol, coborîndu-se la „nivelul arhetipal", pe axa miticului. Şi, adoptînd terminologia lui G. Durand, adăugăm că *ridicarea* şi *coborîrea*, una în sensul *tranzitiv* al „misterului" şi alta în sens *intranzitiv*, sînt două regimuri ale imaginarului. Mitul semnificativ se „închide" în *Regimul Diurn* al imaginii, epuizîndu-se ca „idee" în frază ; mitul trans-semnificativ se „deschide" în *Regimul Nocturn* al imaginii, ca „densitate de sens" ce produce „roiuri" de semnificaţii.

În ultimă analiză deci, ţinînd seama de relaţia de *exclusivitate* dintre *mitic* şi *logic*, transpusă în termenii lui G. Durand, reprezentăm această opoziţie pe două coloane ale semnificaţiei, una numită *Regimul Diurn* al imaginii, reductibil la frază, pe axa logicului, şi cealaltă o coloană numită *Regimul Nocturn* al imaginii, care nu se traduce în logică, ci se ridică la nivelul simbolului sau al arhetipului, pe axa miticului. Completată cu termenii antropologiei structurale a imaginarului, am avea următoarea schemă :



G. Durand are în vedere o concepție de retorică tradițională, *clasicistă*, care „asigură trecerea între semantismul simbolurilor și formalismul logicii sau sensul propriu al semnelor“ [105]. Retoricile clasice nu vorbeau de simbol, și dacă am aplica regulile lor ar însemna, în ultimă analiză, să reducem simbolul ca mod de exprimare la nivelul logicului, să-l transformăm în alegorie ; deci o perspectivă semantică în care se anulează regimul nocturn al imaginii poetice, ca eufemizare a sensului, în privirea regimului diurn al comunicării logice. Cum dealtfel recunoaște însuși G. Durand : „Dar la nivelul pur schematic al retoricii, opozițiile între diversele regimuri se estompează și forța isotopică a structurilor se dislocă pe măsură ce se pierde semantismul“ [106]. De aici și tendința semioticii moderne de a se întoarce la teoria *referinței* metaforice prin simbolul sau arhetipul mitic, pentru legătura dintre *conținutul* de ontologie implicată și *modul* de implicare, după o dialectică a semnificației care, în invenția semantică, face loc ontologiei implicate a enunțului metaforic [107].

Încheind acum simbolica limbajului poetic în „sistemul“ categorial metaforic, în „țesătura“ universului poeziei lui Blaga, după sensul care se constituie în stratul poetic central : imagine, metaforă, simbol, mit, am putea fixa următoarea schemă a structurii imaginarului :



[105] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, p. 517—526.
[106] G. Durand, *op. cit.*, p. 526.
[107] P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 376.

Din schemă se vede că în seria termenilor stratului poetic central : *imagine, metaforă, simbol, mit,* ca trepte ale sensului poetic în structura imaginarului, nu există o *echivalență* între *logicul* corespunzător metaforei *plasticizante,* și *miticul* corespunzător metaforei *revelatoare.* Aplicînd terminologia lui G. Durand, putem identifica „regimul diurn" cu mitul *semnificativ,* pe diagonala logicului corespunzător alegoriei sau metaforei plasticizante, după cerințele metaforei lingvistice, iar „regimul nocturn" cu mitul *trans-semnificativ,* în același plan cu simbolul sau metafora revelatoare, după cerințele metaforei poetice. Ceea ce nu exclude o complementaritate a celor două *regimuri* ale imaginarului.

Cu această trans-semnificație a mitului urmează să trecem de la funcția gnoseologică la funcția ontologică a metaforei, pentru a „redescoperi" prin actul critic, în gîndirea poetică, sensul *existențial* pe care lumea însăși îl primește prin limbajul poetic, în funcțiile metaforei poetice.

SISTEMUL MITIC ȘI FUNCȚIILE METAFOREI

TRIADA SEMIOTICĂ ȘI TRIPARTIȚIA ONTOLOGICĂ

Dacă orice cuvînt nu este decît luarea în posesie a realului prin „semnele" acestuia, astfel că orice limbaj construiește o lume, fie ea reală, fie imaginară, concretă sau abstractă, într-o analiză *intensională* a sensului în limbajul poetic argumentarea pune în relație contingența factuală cu structura spiritului uman într-o organizare unitară de trăsături semantice, desprinse dintr-un întreg al gîndirii sub forma unui spectru componențial, în geneza metaforei. În perspectiva transcendenței simbolului, funcția ontologică a metaforei mitice este de a creea un spațiu imaginar pentru o „ființă" transcendent „inexistentă", dar „centrală" în sensul alcătuirii lumii în „orizontul misterului".

Lucian Blaga, în studiile despre geneza metaforei, susține ideea întemeierii ontologice a „revelației" metaforice, considerată „semnul" unui mod propriu de existență a omului în lume : „Metafora ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman", de aceea : „Se impune evident afirmația că metafora s-a iscat deodată cu omul. Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie ; din moment ce omul și-a declarat «omenia»", ca structură statornică și ca mod existențial imutabil, felul metaforic există cu aceeași persistentă intensitate, cu aceeași stringență declarată, ca și omul însuși. Geneza metaforei coincide cu geneza omului, și face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om" [108]. Și, adăugăm, ceea ce face să apară o *lume* în limbajul propriu gîndirii poetice, în măsura în care metafora se produce prin limbaj, într-o înru-

[108] L. Blaga, *Geneza metaforei,...*, *Trilogia culturii*, p. 366.

dire de adîncime între gîndire și poezie, pe care filosofia contemporană, ca ontologie, o pune în evidență în studiul funcțiilor limbajului.

Pentru M. Heidegger afirmația tradițională că omul trăiește, spre deosebire de plante și animale, ca ființă capabilă de a vorbi, nu înseamnă doar că omul posedă, printre alte facultăți, și pe aceea de a vorbi, ci că tocmai aceasta îl face trăitor ca om : „Omul este om în măsura în care el este cel care vorbește“ [109]. Și dacă „nici un lucru nu poate să fie acolo unde cuvîntul lipsește“ — cum se exprimă într-o poezie Ștefan George, adaugă Heidegger, experiența poetului este una cu cuvîntul, pentru că numai cuvîntul are puterea de a institui o relație cu lucrul : „Cuvîntul i se dezvăluie poetului ca fiind ceea ce ține și menține lucrul în ființa sa“. Și în acest sens poetul încearcă meșteșugul lui ca „vocație a cuvîntului în înțelesul lui de sursă a ființei“ [110]. Ceea ce și explică raportul dintre gîndire și poezie ca raport între ființă și vorbire. Dar, cum pentru poet un lucru începe să fie acolo unde cuvîntul *este*, pe de altă parte, dacă cuvîntul *este*, lui îi trebuie *să fie* și lucrul, căci „lucrul“ semnifică în acest caz : tot ceea ce *este* într-un anumit fel. Sau cuvîntul, cînd el vorbește, în calitatea lui de cuvînt, nu este lucru — adică nimic asemănător cu ceea ce este ? Cuvîntul este el un Nimic ? Și cum ar putea el ajuta atunci ca lucrul să fie ? [111] Întrebări fără ieșire pentru că, urmînd înclinația noastră spre *reprezentare*, teoretizată încă de filosofii antichității, cuvîntul, pentru a putea acorda pe „este“ unui lucru, trebuie să fie cu necesitate el însuși un lucru. Așadar dintr-o dată un lucru (cuvîntul) *acordă* unui alt lucru ființa, or poetul zicea că „nici un lucru nu poate să fie acolo unde cuvîntul *lipsește*“ [112].

Este paradoxul cunoașterii la care poezia ajunge, ca gîndire a lucrurilor prin cuvinte. Un paradox inevitabil, ce ține de natura filosofică a poeziei, căci dacă *cuvintele* sînt *lucruri* și poetul nu poate gîndi lucrurile decît prin cuvinte, pe de altă parte, el știe că în el însuși *cuvîntul* nu poate să fie un *lucru* ; și cînd gîndirea meditează asupra cuvîntului poetului indică ceva ce nu „este“, dar care, după vechea tradiție a gîndirii, dă „ființă“ la ceea ce „este“ și totuși „nu este“, întrucît numai cuvîntul însuși îi acordă ființă“, ca mod de „a fi“. Și de aceea

[109] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, 1976, p. 13.
[110] Id., *ibid.*, p. 152—153.
[111] *Ibid.*, p. 175.
[112] *Ibid.*, p. 176.

între poezie și gîndire există o apropiere ce ține de natura proprie a fiecăreia : meditația gînditoare a relației între „este" și cuvîntul, care n-are nimic dintr-un lucru, ajunge la un lucru potrivit de a fi gîndit, și ale cărui trăsături „gîndite" se pierd în nedeterminare, a cărei „zicere" est *poezia*. Heidegger îl citează pe Hölderlin : „Cuvintele, ca florile, se nasc", metaforă cu care ne găsim în plină metafizică a „ființei" cuvîntului în limbajul poetic [113]. După cum îl putem cita și pe Blaga *(Stihuitorul)* :

Numai astfel stihul are un temei
să se împlinească și să fie floare.

Este o înrudire dintre gîndire și poezie, pe care vom recunoaște-o și în „sensibilitatea metafizică" a poeziei lui Blaga însuși. Heidegger numește metaforă *verticală* sau *transcendentă* „viziunea cea mai vastă", care „face să se reînnoiască cuvîntul plecînd de la originea sa", care „face să apară o lume". Și completează P. Ricoeur, comentîndu-l : „Și de aceea se vorbește de caracterul metafizic al metaforei ; ce trebuie înțeles e că aceasta este unica mișcare care duce cuvintele și lucrurile dincolo... *meta*" [114]. Și se întreabă comentatorul : „Or nu aceasta este ce face metafora vie" ? [115] Așadar o „metaforă vie", care și la Blaga este o *transcendență* în „ființa" lumii revelată în limbajul poetic, revelație ce ține de structura fundamentală a spiritului uman, numită de el *metaforă revelatoare* a „misterului", și care dă existenței umane un anumit *sens* prin conștiința unui „orizont al misterului", în care omul se situează prin propriul său mod de a fi, pe care metafora îl revelează.

Cu această fundamentare ontologică a metaforei sîntem în situația de a stabili pentru poetică un domeniu al unei definiții a „realului", pe care expresia lingvistică îl „conține", expresia și conținutul presupunîndu-se cu necesitate solidare în funcția semiotică a limbajului, ca relație creatoare de sens. O *semiotică intensivă* se deschide aici, în corelația ei cu o *fenomenologie a poeticului*, pentru o critică interpretativă a „lumii" poeziei lui Blaga. Să-i spunem așadar o „faneroscopie", la care pentru C. S. Peirce fenomenologia se reducea [116], ca descriere a ceea ce *este*, într-o oarecare formă și un oarecare sens,

[113] *Ibid.*, p. 192.
[114] *Ibid.*, p. 192.
[115] P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 361.
[116] U. Eco, *Peirce et la sémiotique contemporaine*, *Languages*, 1980, nr. 58.

prezent pentru spirit, fără a avea în vedere că „existența corespunde sau nu unui oarecare lucru, dacă este implicată în ea distincția între „realitate", ca mod sensibil de a fi, și „realul" ca mod de a gîndi ceea ce „este".

Modelul lui Saussure pentru înțelegerea sensului era unul *binar*, al filei cu două fețe inseparabile : semnificantul sau imaginea psihică a sunetului și semnificatul sau conceptul, astfel evacuîndu-se „realul", ca un „în sine", în universul intern al limbii. Precursorul semioticii moderne, C. S. Peirce, înainte de Saussure și independent de el, propunea cîteva principii pentru înțelegerea sensului după un model *ternar*, implicînd un dispozitiv de ordinul *Terțului*. Dintr-un prim punct de vedere, ontologic, sau mai exact, urmînd conceptualizarea lui Peirce, din punct de vedere „fenomenologic", trei domenii sînt definite, în raport cu trei categorii fundamentale ale modului de a fi : *Primul, Secundul* și *Terțul*, puse în raport cu trei categorii fundamentale ale spiritului : *Primeitatea, Secunditatea, Terțietatea*. Fiecare categorie constituie o ipoteză asupra stratului ontologic al fenomenelor cărora ele, ca structuri ale spiritului uman, le corespund : Fenomenele *Primului* sînt de ordinul posibilităților, a ceea ce *este*, cele ale *Secundului* de ordinul universalului ce se prezintă spiritului ca singular, și cele ale *Terțului* de ordinul rațiunii, al legii [117]. Și numai aceasta din urmă deschide domeniul semioticii, după o schemă în care în interiorul fiecăruia din cele trei nivele se regăsesc cele trei nivele, astfel că, rezumă Eliseo Veron : „semioza se dovedește a fi o rețea infinită de poziții funcționale definind, în fiecare moment al desfășurării sale, raportul ternar în care sensul este făcut" [118]. Această tripartiție ontologică a sensului se înțelege avîndu-se în vedere că *semnul*, pentru *interpretul* său, este un semn al existenței reale, a „tot ceea ce este".

Este o tripartiție ontologică sau fenomenologică, prin adaptarea formelor spiritului de cunoaștere a „realului" din dialectica transcendentală a lui Kant : *sensibilitate, intelect, rațiune*, fără însă a se confunda cu acestea. Și L. Blaga își construiește propriul său sistem gnoseologic cu referire la Kant :„Ni se va conceda că de la Kant încoace teoria cunoașterii a devenit, printr-o continuă îngustare de orizont, o teorie a *faptului*. Prin

[117] Fréderic Nef, *Note sur une argumentation de Peirce, Languages*, nr. 64, 1977.

[118] Eliseo Veron, *La semiosis sociale*, Università di Urbino, Serie C, 1980, nr. 58.

îngustarea orizontului s-a sărăcit, fără suficientă justificare, varietatea și complexitatea de conținut a teoriei cunoașterii. Prin comprimarea zării, filosofii au suprimat bogăția subiectului. Articularea „faptului" e desigur un proces mai primar decît actul „punerii unei probleme" și actul „soluționării" ei. Articularea „faptului" premerge „punerii unei probleme", dar în aceasta din urmă intervin factori și momente noi, care nu joacă nici un rol în articularea „faptului". Factorul cel mai important, deși nu unic, de acest fel, e atragerea „misterului" în obiectivul cunoașterii" [119]. În alți termeni, proprii semioticii, am spune că „faptul" este de ordinul *Primului*, „punerea problemei" de ordinul *Secundului*, iar atragerea „misterului" în cunoaștere este de ordinul *Terțului*.

De reținut este că, prin aceleași baze kantiene ale sistemului gnoseologic, pentru Blaga „deschiderea" orizontului, îngustat de „transcendentalismul" kantian, este posibilă prin atragerea „misterului" în obiectivul cunoașterii, considerat de semiotică de ordinul Terțului, într-un sistem pe care, adaptînd terminologia filosofului, îl putem transpune din planul fenomenologic în cel semiotic, prin cele trei modalități de „ființare" a „realului" în imaginar : *faptul* primar, *punerea* problemei și *soluția* problemei. Cu observația că aspectele categoriale ale sistemului gnoseologic pot fi puse sub semnul „problematicului", ca modalitate de revelare a misterului, pentru că *soluția* problemei este revelarea misterului ca „mister". Și de aceea, spre deosebire de Kant, pentru care rațiunea *la limita* „ființei" ca obiect al cunoașterii postulează un „în sine" existent, incognoscibil, pentru Blaga *soluția* problemei refuză relațiunea „subiectivitate — limitare", cunoașterea trebuind să-și găsească „limita" într-o regiune *centralontologică* [120]. Formularea intelectual-ecstatică a transcendentului sau a fenomenelor arhetipice nu ne duce spre „miezul realității", ci spre „misterul" ei, a cărui revelare întemeiază metafizica „nu numai pe concepte abstracte, ci pe plăsmuiri ale unei noi gîndiri mitice" [121]. Astfel „sensul" implicat în viziunea sau ideea metafizică este *metaforic* exprimat, căci : „Nici un mit nu e o revelație pură a unui sens sau a unei transcendențe" [122]. Gîndurile metafizice sînt

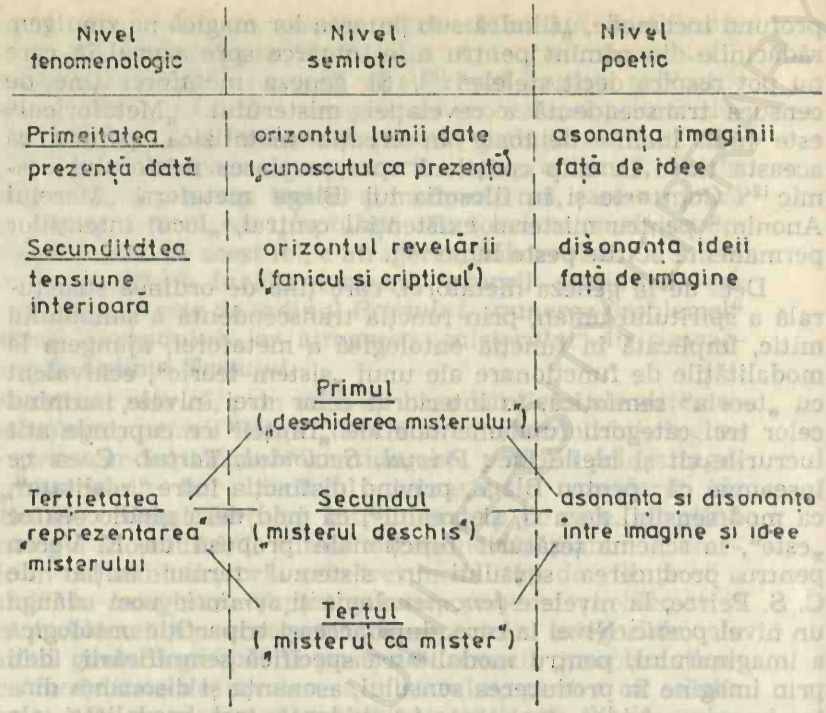
[119] L. Blaga, *Cunoașterea luciferică*, *Trilogia cunoașterii*, p. 161—162.
[120] L. Blaga, *Censura transcendentă*, *Trilogia cunoașterii*, p. 364.
[121] L. Blaga, *Eonul dogmatic*, *Trilogia cunoașterii*, p. 144.
[122] L. Blaga, *Censura transcendentă*, *Trilogia cunoașterii*, p. 347.

profund incomode, „fiindcă sub puterea lor magică ne zmulgem rădăcinile din pămînt pentru a le întoarce spre azurul în care nu pot respira decît stelele“ [123]. Și geneza metaforei ține de censura transcendentă a revelației misterului. „Metaforicul“ este văzut înainte de toate în creația metafizică, pentru că aceasta tinde în chip conștient spre revelarea misterului cosmic [124]. Cum este și în filosofia lui Blaga metafora „Marelui Anonim“ pentru misterul existențial central, „locul intențiilor permanente boltite peste lume“ [125].

Deci de la geneza metaforei, care ține de ordinea structurală a spiritului uman, prin funcția transcendentă a simbolului mitic, implicată în funcția ontologică a metaforei, ajungem la modalitățile de funcționare ale unui „sistem teoric“, echivalent cu „teoria“ semiotică, în interiorul celor trei nivele, urmînd celor trei categorii fundamentale ale „ființei“ ce cuprinde atît lucrurile cît și ideile lor : *Primul, Secundul, Terțul.* Ceea ce înseamnă că pentru Blaga, privind distincția între „realitate“, ca mod sensibil de a fi, și „realul“, ca mod de a gîndi ceea ce „este“, la schema țesăturii funcționale propusă de E. Veron pentru producerea sensului în sistemul ternar inițiat de C. S. Peirce, la nivelele *fenomenologic* și *semiotic* vom adăuga un nivel *poetic.* Nivel la care, după aceeași tripartiție ontologică a imaginarului, pentru modalitatea specifică semnificării ideii prin imagine în producerea sensului, asonanța și disonanța dintre imagine și idee vor scoate în evidență trei modalități ale revelării misterului : de ordinul *Primului* în „ideea-imagine“, de ordinul Secundului în „ideea-simbol“, de ordinul *Terțului* în „ideea-mister“.

Și pentru că, după sistemul ternar al producerii sensului, particularitatea semnului în procesul semiozei poetice constă în modul său de semnificare, în relație cu interpretul său, și cum pentru Blaga metafora are un rost ontologic prin chiar actul genezei ei, reprezentînd un anumit mod al omului de a exista : în orizontul misterului și pentru revelarea lui, putem include în schema poeticului și tipurile de metaforă pe care el le numește *plasticizantă* și *revelatoare,* amîndouă comunicînd în planul *ideii* o atitudine a omului față de lumea a cărei *imagine* metafora este. Am completa atunci schema :

[123] Id., *ibid.*, p. 326.
[124] L. Blaga, *Geneza metaforei..., Trilogia culturii*, p. 404.
[125] L. Blaga, *Censura transcendentă, Trilogia cunoașterii*, p. 333.



Metafora plasticizantă, ce o putem numi și calificantă, este definită de filosof : „În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului" [126]. În alți termeni, metafora plasticizantă, la nivelul fenomenologic aparținînd stadiului *Prim*, al *sensibilului*, ca „prezență dată", pentru nivelul semiotic este „deschiderea misterului", corespunzător la nivelul poetic *posibilului* ce în altul este *el însuși*. Construcția metaforei plasticizante implică o generalizare compensată printr-o concretizare, asonanța imaginii față de idee, în așa fel că primul termen al comparației posibile este echivalent pentru gîndire cu cel de al doilea, destinat să redea cît mai mult carnația

[126] L. Blaga, *Geneza metaforei, ... Trilogia culturii*, p. 359.

concretă a unui fapt. Ca în acest exemplu *(Corni vechi se scutură de rod)*:

Culcată-n troscoțelul verde pe-un mormînt
tu pari o coardă-ntinsă aspru pe o vioară.
Trimiți un tînăr zvon de moarte pe cărări.

Metafora revelatoare, ce o putem numi și simbolică, implicînd o disonanță a ideii față de imagine, este definită de filosof ca fiind destinată să scoată la iveală ceva ascuns, chiar despre faptele pe care le vizează: «Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui „mister" prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară» [127]. Din plasticizantă, metafora tinde să fie revelatoare prin *simbol*. Ca în acest exemplu *(Cîntare pentru trecut)*:

Pe-aici mi-am trecut trupul gol al copilăriei
prin flacăra *anilor.*

Termenul comparației este „focul" pentru „anii tinereții", *focul vieții* deci, de care poetul își amintește în trecerea anilor, tot într-o metaforă plasticizantă:

— Vreau să rămîn aici
cîntare pentru trecut
peste odihna pietrelor.

Din condiția sensibilă a realității, rezultă pentru intelect modul de a gîndi *realul*, fără de care nu este posibilă nici asocierea diferitelor reprezentări ale realității. Cînd cîmpul asociativ se „închide" într-o idee, prin asonanța ideii față de imagine, metafora este plasticizantă; cînd cîmpul asociativ se „deschide" printr-o imagine, prin disonanța ideii față de imagine, metafora este *simbolică* sau infinită, numită așa după tratatele tradiționale, *revelatoare* după denumirea lui Blaga. Deosebirea dintre cele două rezidă în valoarea imaginii lucrului, acordată de categoriile „analogice" ale gîndirii: În prima ideea este mai „largă" decît imaginea, imaginea avînd rolul de a o concretiza. În a doua, imaginea este mai „largă" decît ideea, ea conținînd elemente ce nu se găsesc în *obiect*. Ea presupune, în gîndirea poetică, o dată cu necesitatea trecerii de la idee la imagine, și necesitatea trecerii de la imagine la idee, dînd însă ca într-un *tot* ceea ce pentru reflexiune are valoarea unor straturi de *ele-*

[127] Id., *ibid.*, p. 363.

mente care pot în mod constant să varieze, prin reprezentarea *generalului* într-o formă *particulară*. Ca această imagine a cerului, simbol totodată al „înaltului" în visările omului, al transcendenței, o imagine a răsăritului de soare, „răsturnată" însă, o „trans-descendentă" în gîndul „pămîntean" al poetului *(Munca)*:

dacă te-ai opri și ți-ai ridica sufletul zvelt
ai vedea că cerul deasupra ta e o lacrimă:
O lacrimă ce-atîrnă-n genele lui Dumnezeu
și stă să cadă.
Îți zic — stă să cadă. Nu e nimeni s-o culeagă;
numai tu

. . . . . .

Tu însă nu jertfești nici o privire înaltului,
de teamă că orice vis e un păcat
împotriva pămîntului.

Metafora revelatoare sau simbolul, cu care o putem identifica, la nivelul fenomenologic aparținînd stadiului *Secund*, al *mentalului*, ca *tensiune interioară*, pentru nivelul semiotic este „misterul deschis", corespunzător la nivelul poetic *universalului* prezentat spiritului ca *particular*. Căci, citățm o observație a lui H. Wald despre dinamica simbolului: „Semnificantul unui simbol nu copiază realul, ci îl imită, mai mult sau mai puțin, de la reproducere pînă la himeră. Imitația simbolică, metaforică sau metonimică, este o construcție, invenție, creație. Simbolul imită realul pentru a semnifica idealul. Prin semnificantul lui, simbolul individualizează generalitatea unei idei, sensibilizează un înțeles, materializează o atitudine spirituală, reprezintă un absent. [...] Forța de înrîurire a simbolurilor artistice rezidă în generalitatea semnificației pe care o individualizează semnificantul"[128].

Cînd e vorba de L. Blaga, o constatare de ordin general se impune pentru explorarea stratului de adîncime al poeticului: nu metaforele bazate pe similitudine, ca metafore plasticizante, ci metaforele revelatoare, ce sporesc semnificația imaginii, trebuie avute în vedere. În conotațiile semnificațiilor verbale ale simbolului uneori materializarea atitudinii spirituale este motivată la nivelul mentalului, ca imitație a realului, pentru sen-

[128] Henri Wald, *Dinamica simbolului*, *România literară*, 1979, nr. 42; cf. id., *Dialectica simbolului*, în *Semantică și semiotică*, Ed. Șt., 1981, p. 21.

sibilizarea ideii, vizibilă în construcția formală a imaginii *(Luceafărul)*:

Neastîmpărat îți flutură în colțul gurii
Biruitor, șiret și jucăuș
Același zîmbet totdeauna.
Dar nu știu, uneori
Îl simt cum tremurînd mi-aduce moartea,
Ca altă dată lacom să culeg
Din rostul și ispita lui
Lumină și viață.

Prin această dublă semnificație a „zîmbetului", de moarte și viață, atitudinea spirituală este materializată în imaginea poetică prin simbolul Luceafărului:

Și-n gînd îmi fulgeră în treacăt o icoană:
Luceafărul — surîs pe buzele nemărginirii —
Vestește mării
O dată bezna nopții,
Iar alteori văpaia dimineții...

Alteori însă este nevoie să se parcurgă mai multe straturi ale sensului, prin valoarea simbolului în metafora poetică *(Zorile)*:

Ai nopți — frumoaso, după cari
Dintre pleoape-ți izvorăsc
Așa de reci și multe — lacrimi mari:
Bobi de lumină, plîngi atunci,
Plîngi —
Și-nvins eu cad genunchii să-ți cuprind,
Căci înțeleg solia firii:
Cînd picurii de rouă
Răsar pe trandafiri — sînt zorile aproape...

Imaginea lacrimilor, în metafora „bobilor de lumină", în noaptea sufletului poetului sînt un simbol al așteptărilor, al speranțelor, motivată de reflecția mentală, de la imaginea nopții plecînd, în metafora „zorilor": cînd lacrimile mari izvorăsc dintre pleoape, ele sînt *semnele* de „lumină" în solia firii. În expresivitatea lingvistică aceste sensuri, preschimbînd fenomenul în idee și ideea în imagine, produc o denotație a obiectului, care face din „semn" o *reprezentare* poetică de un prestigiu mitic.

Așa este *mitul* o formă mai „deschisă" a metaforei revelatoare. Ca în această substituire a *focului* iubirii cu *flăcările* iadului, în termenii mitului biblic *(Flăcări)*:

Satanic citeodată flăcări — flăcări uriașe —
Ridică-se din iad așa de mari de-ajung
Pin'pe pămînt deasupra : una dintre ele
Ești tu, iubita mea, —
O flacără, ce-o-ntinde cu sete iadul după mine...

Metaforele revelatoare sînt nu numai numeroase, ci și fundamentale în poezia lui Blaga, ele constituind suportul structural al mitului poetic, revelîndu-ne aspectele cele mai profunde ale realității în planuri spirituale. Și de aceea, într-o fenomenologie a poeticului, ceea ce căutăm prin străbaterea planurilor adînci ale sensului, în stratul poetic central, este structura mitică a metaforei ca viziune a transcendentului, dacă o definim în primul rînd în substanța ei proprie, ca o poezie a *misterului*.

În adevărata gîndire mitică simbolul transformă lucrurile în *semne* ale unei realități *transcendente*, ele încetînd a mai fi fragmente izolate, integrîndu-se într-un sistem, întrucît orice simbol tinde să identifice în el cel mai mare număr posibil de obiecte, de situații și de modalități, în așa fel că la limită obiectul devenit simbol tinde să coincidă cu Totul [129]. „În ultimă analiză, *Lumea* se revelează ca limbaj. El vorbește omului prin propriul său mod de a fi, prin structurile și ritmurile sale" [130]. Lumea „vorbește" omului și, pentru a înțelege acest limbaj, este destul a cunoaște miturile și a descifra simbolurile. Și în acest caz mitul, ca paradigmă a unui act semnificativ uman prin *limbă*, este proiectarea unei relații paradigmatice pe axa sintagmatică a cuvîntului, în *vorbire*. Iar structura funcției de imaginare a mitului nu e o funcție *secundară*, în raport cu limbajul, cum susține R. Barthes, făcînd din mit un „sistem semiologic secund" [131]. O „eroare semiologică", comentează G. Durand, combătîndu-l totodată și pe Cl. Lévi-Strauss, căci „nivelul ridicat" al aparatului lingvistic, în cazul mitului, nu este „cel al frazei", ci e *nivelul simbolic*, sau mai exact *arhetipal*, bazat pe izomorfismul simbolurilor în cadrul constelațiilor structurale [132]. Așadar în imaginea mitică *gîndirea simbolică*

[129] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p. 379.
[130] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 174.
[131] R. Barthes, *Mythologies*, p. 224.
[132] G. Durand, *op. cit.*, p. 445.

face posibilă omului libera circulație de-a lungul tuturor nivelurilor realului, din momentul în care obiectele și evenimentele naturale au primit o anumită semnificație în conștiința ansamblului cosmologic, într-un simbolism apoi interpretat și divers trăit, pînă la degradarea lui în „semn poetic", o dată cu desacralizarea miturilor, prin transferul de sensuri, în mituri poetice [133].

Prin „degradarea" mitului viu în *semn* poetic, vom recunoaște în tendința *paradigmatică* a celui dintîi funcția *ontologică* a metaforei, în cel de al doilea semnul poetic preluînd valoarea *simbolului* pe axa *sintagmatică* a cuvîntului, în mitul poetic, prin implicarea relației între semnificant și semnificat în sensuri ce nu se reduc la simple conținuturi conceptuale, ci devin modalități de revelare poetică. Într-un proces al gîndirii poetice analog cu gîndirea simbolică a omului arhaic, poezia modernă însemnează, în primul rînd, o „totalizare" a lumii, ca situare și proiectare a omului în absolut prin mijlocirea *simbolului*, într-o concepție *analogică* a universului, în care structura cea mai profundă a spiritului și ritmurile lui spontane sînt identice cu structura și marile ritmuri ale universului, aceeași lege îndrumînd ceea ce este numit ca fiind exterior și ceea ce pare a fi interior.

Dimensiunea filosofică a poeziei lui Blaga aceasta este. „Dinamizarea arhetipurilor" are un sens poetic, ca modalitate de asimilare a mitului în funcțiunea revelatoare a simbolului, în dubla lui înfățișare : „deschisă" și „închisă" — așa cum omului arhaic îi vorbeau miturile vii, în „semne", devenite simboluri poetice în structura mitică a imaginii, ca metaforă simbolică sau infinită. Lumea este „deschisă" și „misterioasă" totodată, pentru că omul, descifrînd limbajul Lumii, este confruntat cu misterul, un „origo" al gîndirii simbolice în întregul proces al gîndirii poetice. Ca semn al conștiinței omului în raporturile lui cu lumea și cu existența, *transcenderea* este actul prin excelență „revelator" al „misterului", în metafora simbolică bazată pe transsemnificația mitului. Căci, ca plan adînc al imaginii poetice, el se construiește într-un „sistem" simbolic în care „mitemele" sau elementele lui constitutive, prin modificările de sens pe axa *sintagmatică* a cuvîntului, se reorganizează în limbaj într-o „boltă" a discursului poetic, pe axa *paradigmatică* a limbii, al cărui dispozitiv mental, în structura

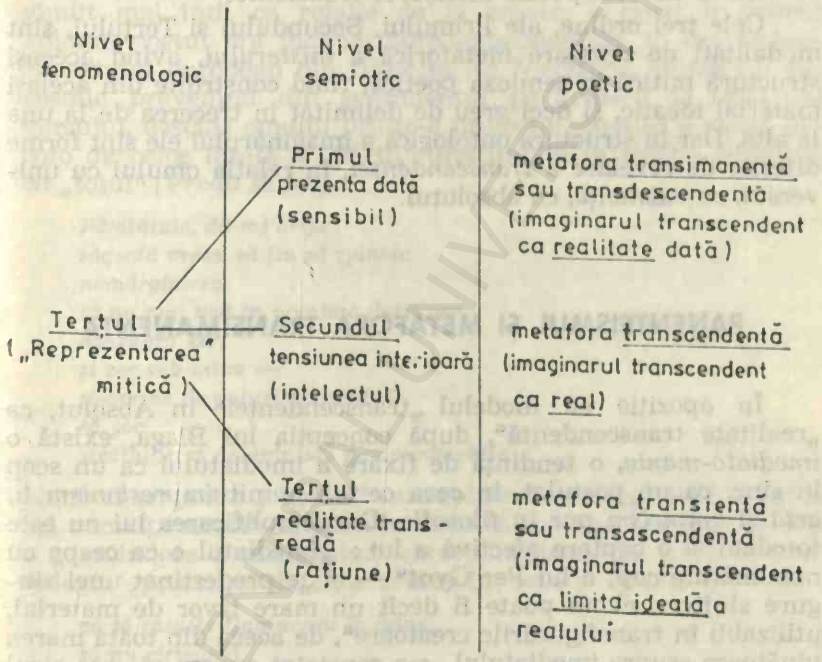
[133] M. Eliade, *Traité* . . ., p. 379.

abstractă a întregii construcții, este o „gnoseologie" configurată pe ideea de *mister*.

Menținînd schema sistemului ternar al producerii sensului, sugerată de modelul semiotic în corelație cu fenomenologia poeticului, spunem acum că mitul, ca metaforă revelatoare în poezia lui Blaga, se realizează la nivelul fenomenologic al *abstractului*, pentru nivelul semiotic un mod de a fi al *Terțului*, adică al ordinii *particularului* prezentat spiritului ca *universal*. Și dacă admitem că în interiorul fiecăruia din cele trei nivele : *Primul*, *Secundul* și *Terțul*, se regăsesc, la rîndul lor, cele trei nivele, observăm, în ce îl privește pe poetul „misterului", că *transcenderea* sensului din nivelul logicului, *abstracțiunea* pe care mitul se bazează ca reprezentare a realului în „prezența dată" a sensibilului, la nivelul fenomenologic al *Primeității*, nu se confundă cu *abstractizarea* lucrurilor în concepte, pe care o realizează intelectul în ridicarea de la concret la abstract, ci se identifică cu *rațiunea* lucrurilor, cu un anumit mod al lor de a fi, în dubla înfățișare a funcțiunii revelatoare în simbolul mitic : „deschisă" și „închisă". Ceea ce înseamnă că la nivelul semiotic al *Secundului* în tensiunea interioară a intelectului simbolul este o *gîndire* în *imagini*, prin ridicarea de la abstract la concret, iar simbolul mitic prin funcția lui poetică este o gîndire a *totului* printr-o *parte* a lui, într-o imagine a „lumii", pentru reprezentarea lumii ca „totalitate". În conștiința mitică simbolul se bazează pe „participarea" la un *model*, orice lucru putînd deveni simbol prin considerarea lui ca o „parte" a „totului". Iar la *limita* experienței posibile a reprezentării, de ordinul *Terțului*, reprezentarea particularului într-o unitate originară, armonioasă, desăvîrșită, considerată în miturile originare ca singura *reală* sau absolută, este o „imagine a totului" pentru care nici o „realitate" dată nu e suficientă pentru a se substitui. Circulația de viață și de inteligibilitate, în care constă transcenderea mitului, la această limită a reprezentării, prin criza spiritului între „fanic" și „criptic" înscrie întreaga realitate într-o singură ordine, *trans-reală*, imaginile „totalității" trimițîndu-ne, în reprezentarea ei, la *toate* lucrurile posibile și nu numai la cele ce în mod parțial *pot* exista. Și la Blaga această „trecere la limită" este atragerea „misterului" în cunoaștere, în imaginea poetică a Totului, de ordinul Terțului, pentru revelarea misterului ca „mister".

Păstrînd schema tripartiției ontologice a semiozei poetice, pentru *ordinul reprezentărilor*, al *Terțului*, care denumește „lumea" construită prin limbajul poetic, și plecînd din *planul feno-*

menologic al „reprezentării mitice", corespunzător în *planul semiotic* „transsemnificației" simbolului mitic, vom distinge în *planul poeticului* trei tipuri de metaforă, urmînd celor trei categorii fundamentale ale „ființei" după modelul *ternar* al sensului în schema țesăturii funcțiilor lui. Ele sînt indicate de elementul de compunere „trans" în direcția „transcenderii" sensului lor : metafora *transimanentă*, metafora *transcendentă* și metafora *transientă*. În interiorul celor trei nivele fiecare exprimă un anumit mod de „a fi", *Primul*, *Secundul* și *Terțul*, după interpretările ce se pot da „transcenderii" ca act de producere a sensului în imaginea poetică :



1. Ordinul *Primului*, ca „prezență dată", pentru spirit dată în planul de jos al *concretului* sau al *sensibilului*, prin asonanța ideii față de imagine înseamnă un *posibil* transcendent în ceea *ce este*, ca *realitate*, o *concretizare* a „misterului", într-o viziune a transcendenței corespunzătoare la nivelul poetic *metaforei transimanente*.

2. Ordinul *Secundului*, prin „tensiune interioară", pentru spirit dată în planul de mijloc al *intelectului*, prin disonanța ideii față de imagine, într-o dublă revelare a misterului : fanicul și cripticul, înseamnă *universalul* prezentat ca mod *particular*, într-o viziune a transcendenței ca *posibil real*, corespunzătoare la nivelul poetic *metaforei transcendente*.

3. Ordinul *Terțului*, ca „realitate trans-reală", pentru spirit dată în planul de sus al *abstractului* sau al *rațiunii*, prin personanța ideii în imagine înseamnă un *particular* prezentat ca *universal*, un real abstractizat printr-o limită imaginară a realității, într-o viziune a transcendenței ca derealizare, corespunzătoare la nivelul poetic *metaforei transiente*.

Cele trei ordine, ale Primului, Secundului și Terțului, sînt modalități de revelare metaforică a *misterului*, avînd aceeași structură mitică în semioza poetică, fiind construite din același material ideatic, și deci greu de delimitat în trecerea de la una la alta. Dar în structura ontologică a imaginarului ele sînt forme diferite de revelare a *transcendenței*, în relația omului cu universul, cu existența, cu absolutul.

PANENTEISMUL ȘI METAFORA TRANSIMANENTĂ

În opoziție cu modelul „transcendenței" în Absolut, ca „realitate transcendentă", după concepția lui Blaga, există o *imediato-manie*, o tendință de fixare a imediatului ca un scop în sine, ca un postulat, în ceea ce s-a numit *impresionism în artă* și *empirism* pur în filosofie. Dar simplificarea lui nu este totodată și o captare efectivă a lui : „Imediatul e ca ceapa cu nenumărate coji, a lui Per Gynt" — și „e predestinat unei singure slujbe : el nu poate fi decît un mare izvor de material, utilizabil în transfigurările creatoare", de aceea din toată marea vînătoare asupra imediatului „s-a constatat anume că „așa-zisul imediat" e totdeauna o nălucă în straie ce nu-i aparțin dar fără de care năluca rămîne invizibilă" [134]. Deci imediatul este „prezența dată" de ordinul Primului. Chiar dacă artistul care vrea să reducă actul creator la reproducerea imediatului va ajunge să înțeleagă că el s-a afirmat tot timpul ca un creator „fără

[134] L. Blaga, *Geneza metaforei, Trilogia culturii*, p. 494—497.

voie" în baza unei transcenderi prin starea sufletească pe care simbolul o înfățișează într-un elan cosmic, în loc de a reproduce natura, o exagerează [135]. Opusă *impresionismului*, una din transfigurările creatoare ale imediatului este deformarea lui în *expresionism*, care respinge imediatomania dînd abstracțiunii o funcțiune estetică, nu însă și funcția cognoscivă a „simpatiei", ca în arta primitivă.

L. Blaga „născocea" mituri pentru revelarea simbolică a raportului dintre „principiul absolut", — căruia în imaginația metaforică, prin abuz metaforic, i s-a zis cînd „substanță, cînd „rațiune imanentă", cînd „tată intramundan" — și „cunoașterea individuată", ca raport pe care miturile cosmologice l-au gîndit mai întîi ca relație de la creator la creat. În primele volume poetul era înclinat spre expresionism, în descendența curentului european din filosofia lui Nietzsche, printr-un elan cosmic provenind din sentimentul *participării* la *totul* universului, deschis omului printr-o proiecție *cosmică* a *eului*, dincolo de orice limită a „părții", desființată în relația sufletului cu „totul" *(Vreau să joc)*:

Pămîntule, dă-mi aripi :
săgeată vreau să fiu să spintec
nemărginirea
să nu mai văd în preajmă decît cer,
deasupra cer,
și cer sub mine —
și-aprins de valuri de lumină
să joc
străfulgerat de-avînturi nemaipomenite

La nivel semantic „săgeata" care spintecă nemărginirea în „avîntul nemaipomenit" al poetului este în schema semiozei poetice o „deschidere a misterului" corespunzătoare la nivel fenomenologic „prezenței date" a zeului în *natura* omului :

ca să răsufle Dumnezeu în mine,
să nu cîrtească :
„Sunt rob în temniță !"

După modelul triadic al mediației propusă pentru retorica poeziei de Grupul *m* [136], relația *antropos — cosmos*, înglobată în termenul totalizator al *logosului*, „avîntul nemaipomenit"

[135] L. Blaga, *Filosofia stilului*, p. 7.
[136] J. Dubois, Fr. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet, *Rhétorique de la poésie*, p. 83.

al poetului este o mediație de tip *referențial*, căci expresionismul lui este în primul rînd de tip folcloric, apropiat de o anumită viziune arhaică asupra relației *om — lume*, cu sensul „totalizator" al absolutului, ce oferă poeților mediații constituite ca atare prin coduri pre-textuale, mitice sau simbolice. Bogăția folclorică a imaginii poetice în această direcție trebuie căutată. Implicația mitică a imaginii poetice ține de o anumită înfățișare „totalizatoare" a lumii, de o „armonie" cosmică, printr-o trans-semnificație a unei viziuni „originare", ce revelează nu un Dumnezeu impersonal, matematic, confundat cu o natură raționalizabilă, ca în *panteismul* lui Spinoza, ci unul organic, într-o „natură dumnezeiască", în care el respiră și palpită, depășindu-o totodată, ca în *pan-enteismul* lui Goethe [137].

Pentru a denumi înfățișarea „organismică" a lumii în concepția lui Goethe, Blaga a creat termenul „trans-imanent". În concepția lui Goethe el vedea asimilarea unor elemente creștine, deși mai potrivit ar fi fost ca poetul german să admită asimilarea unei religiozități păgîne într-o terminologie creștină, fenomen specific în general preluării „păgînismului" în formele primare ale creștinismului, ca proces în care poetul nostru, cu privire la folclorul românesc, vedea convertirea unei „ispite schismatice" în viziuni legendare și poetice. Fiind vorba de o modalitate poetică a revelării și nu de o concepție religioasă despre „realul" absolut, *transcendența*, ca absolut ce se revelează de-a lungul structurilor lumii, nu este „sacrul", ci doar o transparență *imagistică* a „prezenței" zeului în natură.

În acest sens termenul de „trans-imanent" poate fi aplicat și poeziei lui Blaga însuși, pentru a defini prin el transsemnificația „organismică" a mitului, în revelarea simbolică a „misterului", ca orizont al „transcendenței" în orice act revelator uman. În schema tripartiției ontologice a semiozei poetice, *metafora trans-imanentă* este de ordinul *Primului*, ca revelare a *posibilului transcendent* în ceea ce *este*, o „prezență dată" a transcendentului, în natura care astfel, ca în pan-enteismul lui Goethe, nu este o manifestare a lui Dumnezeu, a Unului în Tot, ci Dumnezeu este o manifestare a naturii, a Totului, în Unul, ca mișcare închisă în ființa universului.

În metafora transimanentă a mitului poetic, ca transparență imagistică a „realului" cosmic, Dumnezeu nu este numai o manifestare a *naturii*, ci și a *omului*, prin *natura* din el, în care acționează Dumnezeu. În relația *anthropos — cosmos* efec-

[137] L. Blaga, *Religie și spirit*, *Trilogia valorilor*, p. 492—494.

tul poetic al tropului, prin *logos* ca element conector de isotopii în spațiul limbajului poetic, se produce prin asocierea unui *actant uman* și a unui *predicat cosmic*: „*eu* vreau să fiu săgeată", ca să nu mai văd în preajmă decît cer", *cerul* fiind nemărginit, așa cum dorește să fie și eul poetului. După cum și ipoteza inversă produce același efect poetic prin asocierea unui actant cosmic și a unui predicat uman *(Dați-mi un trup, voi munților!)*:

Pămîntule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
prefă-te-n lăcașul furtunilor, care mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic!

Prin cosmos
auzi-s-ar atuncea măreții mei pași
și-aș apare năvalnic și liber
cum sînt,
pămîntule sfînt.

„Însuflețirea", pe care se bazează „simpatia" pentru natură se realizează, ca figură de semnificație, printr-o „metonimie a ficzicului", prin care „inima" pămîntului bate în pieptul poetului. Prin asocierea unui actant cosmic și a unui predicat uman, *pămîntul* este „pieptul" *inimii*, „amfora" *eului*, inima și eul poetului fiind năvalnice și libere, ca și *cosmosul* prin care i s-ar auzi măreția pașilor lui.

Prin încărcarea termenului extensiv al metaforei transimanente cu sensuri revelatoare mai adînci, mediația stabilită de ea, pe coloana *logos*, înglobînd relația *anthropos — cosmos*, este de tipul *referențial*, tradițional simbolică, pretextuală. Imaginația poetică deplasează echivalența pe direcția unor analogii de o străveche semnificație mitică, în ceea ce a fost numit „panismul" poetului. Zeul e un bătrîn orb, confundat cu veșnicia naturii, a cărei manifestare este, în timpul ce măsoară veșnicia *(Pan)*:

Acoperit de frunze veștede pe-o stîncă zace Pan.
E orb și e bătrîn.
Pleoapele-i sunt cremene,
Zadarnic cearc-a mai clipi,
căci ochii-i s-au închis — ca melcii — peste iarnă.

„Revelația" divinului este *participarea* la *tot*, prezența zeului implicînd, ca modalitate de „cunoaștere", în planul *concretului*

sau al *sensibilului*, o *funcție magică* a „participării", în imaginea zeului care în natură își caută propria lui „ființă" *pipăind* cu mîngîierile ușoare ale mîinii mugurii în ramurile copacilor și cornițele mieilor sub năstureii moi de lînă :

Se-ntinde și își zice :
„Picurii de rouă-s mari și calzi,
cornițele mijesc,
iar mugurii sunt plini.
Să fie primăvară ?"

„Panismul" poetul nu se confundă cu panteismul miturilor arhaice ale naturii și vegetației. Acesta implica o identificare a lui Pan, zeu al naturii, cu fiecare din „aparițiile" lui, într-o *transcendență* confundată cu *natura* în întregul ei, în unitatea ei absolută. În viziunea mitico-poetică a lui Blaga „Veșnicul", principiul existenței, nefiind gîndit ca o încorporare a „sacrului" într-o imagine „arhetipală", ci ca o revelare a „realului" în viața concretă a universului, se revelează prin transcendența simbolică a *prezenței* divine în formele vieții cosmice, nu în aspectele „sacrului", ci în manifestările „naturalului", într-o viziune *pan-enteistă :* Pan este Unul, în „ființa" universului, identic cu el însuși în Natura a cărei mișcare el o măsoară, mut, în trecerea timpului ; o mișcare închisă în sine, în așa fel că nu natura este o manifestare a zeului, ci zeul este o manifestare a naturii.

Mai aproape de viziunea arhaică a absolutului, pentru poet divinitatea este „ascunsă" în natură, astfel că forța „elementară" dezlănțuită în elanul cosmic este nu numai semnul unei *trăiri* în „trupul" cosmic, ci totodată o *transcendență*, care însă își găsește sensul „reintegrării", el indicînd „coborîrea" zeului în natură, într-o „inversiune" pe care o putem numi *transdescendență* sau *trans-imanență*. Ca r anifestare a naturii, „moartea lui Pan", printr-o „dedublare" a lui însuși în „umbra" lui Christ, tot într-o mediație *referențială*, constituită prin aceleași coduri mitice și simbolice, înseamnă în etosul poetic o eliberare a zeului, o „ieșire" a lui din „trupul" naturii, și deci o spiritualizare, odată cu asimilarea cultului păgîn în creștinism *(Moartea lui Pan) :*

Gonit de crucile sădite pe cărări
Pan
s-ascunse într-o peșteră.
. . . . . .

Tovarăşi nu avea,
doar un paianjen singurel.
. . . . . .
Şi-n scăpărări de putregai
Pan descoperi mirat
că prietenul avea pe spate-o cruce.
Bătrînul zeu încremeni fără de grai.

Odată cu moartea zeului păgîn, numele lui Pan dispare, dar „prezenţa" lui se menţine în viziunea naturistă a transcendenţei. Neputînd concepe raţional transcendenţa absolută a divinităţii, poetul în metafora transimanentă o identifică cu Marele Orb, pe care omul îl duce de mînă prin vegetaţia naturii *(De mînă cu Marele Orb)*:

Îl duc de mînă prin păduri.
Prin ţară lăsăm în urma noastră ghicitori.
. . . . . .

Subt frunze nalte mergem mai departe, tot mai departe.
Dihănii negre
ne adulmecă din urmă
şi blînde mîncă ţărna
unde-am călcat şi unde-am stat.

Prezenţa zeului în mişcarea naturii e o muzică a universului în lira miticului Orfeu *(Unde un cîntec este)*:

Un zeu de cîntă, cum se-ntîmplă cîteodat',
n-atinge doar cu degetele-o liră.
El îşi destramă-n vînt fiinţa toată. Rînd
pe rînd sub crug albastru se resfiră.

Nemaiavînd figură, şi nici umbră — chip,
o adiere numai, şi pierind
aproape ca mireasma floarei, vreje-n vînt
el trece peste coardele de-argint.

Panismul sau panenteismul poetului este astfel un „expresionism" ale cărui implicaţii mitice constau în asimilarea zeului naturii, din miturile arhaice, într-un „mister" al eliberării omului, aşa cum şi misteriile orfice, avînd ca fond folcloric vechi mituri „naturiste", revelau eliberarea omului, prin zeul din el.

În vechile mituri „naturiste" orfismul da revelaţiei divinităţii un sens al *interiorităţii*, divinitatea revelată omului fiind

înțeleasă ca o eliberare a lui de sub puterile oarbe și întunecoase ale naturii. O doctrină ce anticipează „misterul" creștin. Proprie poeziei cu fond mitologic, ea se păstrează prin Renaștere, în sursele „ascunse" ale romantismului și simbolismului, ca mit modern al poeziei. Viziunea se va menține, ca eres folcloric, într-un mit românesc al lui Blaga *(În munți)*:

Cai galbeni și-adună sarea vieții din ierburi.
Mocnind subt copaci *Dumnezeu se face mai mic*
să aibă loc ciupercile roșii
să crească subt spatele lui.

„Eresul" folcloric constă într-o „sacralizare" a naturii, care este astfel ea însăși *zeul*, într-un „mister creștin" în care, ca în panteismul primitiv, natura e o manifestare a divinității, în locul divinității, revelată ca un *zeu* în natură *(Ciocîrlia)*:

Cîntă cineva *în zori de zi*
deodată cu zorile. Cine-o fi ?
Cîntă cineva-*nvăzduh.*
E o pasăre ? E duh ?

. . . . . .

Numai el poate fi :
Hristosul păsăresc ! *Cel*
ce-n fiecare zi
se-nalță o dată,
biruitor fără fier,
din holdă *la cer,*
și descîntă păcatele
peste toate satele.

În sistemul ternar al producerii sensului, dacă admitem că în interiorul fiecăruia din cele trei nivele : Primul, Secundul, Terțul, se regăsesc la rîndul lor aceleași trei nivele, este de observat în semioza poetică a metaforei transimanente că reprezentării naturiste a divinității, deci revelării de ordinul „primeității" în „imaginea-idee", i se alătură, în aceeași viziune mitică, revelarea de ordinul „secundității", în „ideea — simbol". Pentru omul religios al societăților arhaice *lumina* era simbolul contopirii lui cu Dumnezeu, în starea mistică a religiilor evoluate aceasta însemnînd „iluminarea". În evoluția religiei de la panteism spre spiritualism, simbolul cunoașterii sacrului era „lumina minții", termenul în unele limbi confundîndu-se cu acela de „Dumnezeu". O explicație dă Blaga, definind religiozi-

tatea popoarelor vechi : „Cea dintîi haină pe care o îmbracă Dumnezeu în scopul de a se arăta, potrivit facultăților de percepere ale făpturilor limitate, este lumina. Lumina aceasta e luminozitatea originară, anterioară soarelui și stelelor [. . .] Domnul Dumnezeu s-a arătat lui Moise sub înfățișarea unei flăcări într-o tufă de spini. Dumnezeu lua asupra sa veșmîntul flăcării în tufa de spini, spre a se adapta la posibilitățile organice, firești, ale lui Moise, de a-l cunoaște" [138]. Și în mitul poetic al lui Blaga „lumina", ca și „arderea", este modalitatea „prezenței" divinității, a „arătării" sale în natură *(Cîntecul focului)* :

Cît e întinsul și-naltul luminii,
Dumnezeu singur arde *suav* cîteodată *prin tufe*
Fără de-a mistui.

„Revelația" divinului în manifestarea naturii în acest mit „biblic", ca transparență imagistică a „realului" cosmic în metafora transimanentă, implică o funcție magică a *participării* la „tot", ca funcție de revelare a cosmicului în lucruri, printr-o *naturalizare* a umanului în condițiile firii. Într-o astfel de viziune, Dumnezeu care „arde" în vegetația pămîntului fără a se mistui este legea firii în ființa umană, și de aceea „arderea" este funcția cosmică, totalizatoare, a iubirii :

Altfel noi ardem *iubito. Altfel ne este* ardoarea.
Cît e întinsul, cît e înaltul,
noi ardem, *și nu ne iertăm,*
noi ardem, *ah cu ce cruzime-n* văpăi,
mistuindu-ne *unul pe altul.*

Într-o astfel de revelare a cosmicului în lucruri prin naturalizarea umanului în condițiile firii, în metafora transimanentă *cerul* este inversat cu *pămîntul,* ca o *contiguitate* a lucrurilor în sentimentul „coborîtor" al omului. Și devin astfel „pămîntene" și elementele ce provin din imaginile divinităților „uranice", cele ce în vechile mituri reprezentau „sacrul" prin excelență, raportabile la zeul suprem, indoeuropeanul Diêus [139] : cerul, lumina, ziua, strălucirea, arderea, văpaia. Devenind pămîntene, ele sînt totodată forțe magice ale cosmosului. În mitul poetului „lumina lunii" consumă „materia" *(Suprema ardere)* :

[138] L. Blaga, *Religie și spirit, Trilogia valorilor,* p. 442—443.
[139] M. Eliade, *Le Scré et le Profane,* p. 102.

Dacă lumina *ar cînta*
vărsîndu-şi puzderia,
noi am vedea cum cîntecul
consumă materia.

Şi, printr-o logică mitică a „unificării", simbolurile transcenderii, ca simboluri ale vieţii în viziunea naturistă a divinităţii, fac din „arderea" vieţii un „pîrjol" al cerului, dezgolindu-l de conţinutul „ideii" religioase *(Anno Domini)*:

Cenuşa îngerilor arsă în ceruri
ne cade fulguind, pe umeri şi pe case.

Cu această „ardere", ca principiu cosmic, în metafora transimanentă este inclusă, la nivelul „prezenţei date" de ordinul Primului, o disonanţă între imagine şi idee, proprie tensiunii interioare de ordinul Secundului. Cenuşa arsă a îngerilor căzută pe umerii oamenilor, în *deschiderea misterului* este o metaforă a *censurii transcendente*, care, în locul contactului strîns cu „obiectul", considerat total dat sau posibil de a fi dat, la nivelul fenomenologic al sensibilului, va opta pentru o distanţare de el, fără însă a-l părăsi în actul revelaţiei, la nivel semiotic. Metafora transimanentă, de ordinul Primului, în planul ei mai adînc apropiată de funcţiunea cosmologică a mitului, nu unifică, în planul Secundului, aspectul uman cu cel cosmic, în baza unei „confundări" a celor două planuri ontologice, divinul şi umanul, printr-o ipostază mistică a reproducerii universului în fiinţa umană, aşa cum bunăoară se contura ea în viziunile mistice ale lui Svedenborg. Ca metaforă a „prezenţei divinităţii", ea nu are un sens religios, şi cu atît mai puţin exprimă o stare mistică, de regăsire a omului în Dumnezeu, prin propria lui depersonalizare în elementele naturii. Ea exprimă tocmai astfel pierderea *conştiinţe mitice*, care făcea posibilă, în simbolul mitic religios, starea mistică *(Psalm)*:

O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă
Dumnezeule, dar ce era să fac ?
Cînd eram copil mă jucam cu tine
şi-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie,
Apoi sălbăticia mi-a crescut,
cîntările mi-au pierit,
şi fără să-mi fi fost vreodată aproape
te-am pierdut pentru totdeauna
în ţărînă, *în* foc, *în* văzduh *şi pe* ape.

Sînt cele patru Elemente, în care Dumnezeu „se pierde", *uitat* în depersonalizarea lui, care era o modalitate a „revelației" în conștiința mitică a omului arhaic. Drumurile l-au alungat pe poet, îndepărtîndu-l de această conștiință, și de aceea natura nu mai este pentru el revelatoare a divinității, pămîntul de nicăieri nu l-a chemat *(Cuvîntul din urmă)*:

la rădăcinile tale mă-ngrop,
Dumnezeule, pom blestemat.

Poetul n-a „pierdut" un paradis, în această îngropare la rădăcinile pomului „paradisiac", ci „cunoașterea paradisiacă". Exprimîndu-ne în termenii filosofiei lui, aici este limita de unde „cunoașterea paradisiacă", suficientă sieși în contactul strîns cu obiectul, deci cu „faptul dat", este invadată de „cunoașterea luciferică", a producerii unei crize în obiect, în sensul unei despicări, a unei disonanțe între imagine și idee, care răpește obiectului echilibrul lăuntric. Este o despicare cu semnificație ontologică, și care va crea în spațiul semantic al imaginarului o nouă deschidere spre „misterul ca mister". Deci în interiorul ordinului Primului, al „prezenței date" a lui Dumnezeu, trecînd prin tensiunea interioară a Secundului, în metafora transimanentă se introduce o „soluție" de ordinul Terțului, de atragere a misterului în cunoaștere, pentru revelarea lui ca „mister".

Un nou mod al unei plăsmuiri mitice este inclus în această funcție „terțiară" a metaforei transimanente. Paradisul n-a fost totdeauna cerul, paradisul ceresc este o invenție creștină, deci a unei religii spiritualizate, nu a viziunilor religioase naturiste [140]. Aparține astfel tradiției precreștine imaginarea unui „paradis pămîntesc": Cîmpiile Elisee, Olimpul, care în literatura romantică devin „grădina", simbol al unei lumi mai bune, al „vîrstei de aur" — „fericita grădină" [141]. Sau cum ar spune Blaga *(Mirabila sămînță)*:

... Eutòpia, mîndra grădină,
în preajma căreia fulgere rodnice joacă
să-nalțe tăcutele seve-n lumină.

Dacă romanticii au descoperit natura prin intermediul grădinii, pentru Blaga grădina este o continuare a naturii, în viziunea unui mit poetic. Din experiența religioasă a vieții, așa cum mi-

[140] J. Bousquet, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique*, Éd. Didier, 1964, p. 79.
[141] Id., *ibid.*, p. 116.

turile arhaice o exprimau, poetul a reținut simbolurile „pământului-mamă", ale „fecundității" și ale „vitalității", din imaginile arhetipale ale zeităților — mame. Este în primul rînd „mirabila sămînță", ce în sine închide supreme puteri, ea fiind simbolul germinației, al creației universale, în ciclurile repetate ale naturii :

Laudă semințelor, *celor de față și-n veci tuturor !*
Un gînd de puternică vară, *un cer de înaltă* lumină
S-ascunde în fiecare din ele, cînd dorm.
Palpită în visul semințelor
un foșnet de cîmp *și a miez de* grădină
un veac pădureț,
popoare de frunze
și-un murmur de neam cîntăreț.

Semințele, în murmurul lor de „neam cîntăreț", se revelează poetului în sensul metaforei transimanente ca o prezență a zeilor „naturii", într-o *atingere* magică cu puterile supreme ale „firii", dar confundați cu „naturalul" ; „despersonalizați" în „persoana" umană, zeii sînt *uitați* în rodul semințelor :

Și-acuma, în timpuri tîrzii, cînd mai văd
cîte-odată grămezi de semințe *pe arii,*
anevoie pun capăt fierbintei dorințe
de-a le atinge *cu fața.*
De-alintarea aceasta mă ține departe doar teama
de-a nu trezi zeii, solarii,
visătorii *de visuri tenace, cuminți.*

În noua plăsmuire mitică a poetului, așadar, *Deus in terris* va fi un *Dumnezeu uitat*, confundat cu „naturalul", în care metafora transimanentă nu mai deslușește sensul „divinului", ca în panenteismul lui Goethe, adică „natura dumnezeiască", ci doar amintirea destrămată a acestuia. Căci, odată cu destrămarea conștiinței mitice, lumea rămîne o „taină" nedescoperită a lui Dumnezeu, în „imaginile primare" ale „materiei" *(Umbra lui Dumnezeu)* :

Umbra lui Dumnezeu e tot ce vezi
ce-n spațiu *se desparte și s-adună,*
pămînt *e ea, și* prund *și* undă,

un drum *cu călătorul împreună,*
fîntînă-adăpostind o lună.

. . . . . .

Și poți s-o stringi sub chip de holdă *și* grădină.
Și poți s-o bei în chip de apă.

O ontologie filosofică este implicată, prin metafora transimanentă, în această viziune poetică a „Umbrei lui Dumnezeu". Ea reconstituie imaginea globală a universului în reprezentarea mitică a zeului confundat cu natura, revelată într-o unitate profundă a „totului", ca manifestare a unei „Ființe" ce, ascunsă fiind în propria „existență" a naturii, nu este decît „Misterul".

REVELAREA CENTRULUI ȘI METAFORA TRANSCENDENTĂ

În poezia lui L. Blaga, filosofică în esența ei, pe măsură ce imaginea tot mai mult se interiorizează, spiritualizîndu-se, din metaforă transimanentă ea devine *metaforă transcendentă*, revelînd sensul mai adînc „al transcenderii", implicată în funcțiunea ontologică a mitului arhaic și păstrată în structura mitică a metaforei ca sens modern al cunoașterii umane. Chiar dacă ea nu acoperă cu sfera ei metafora revelatoare, e cea mai caracteristică pentru sensibilitatea metafizică a poetului modern, ca modalitate trans-semnificativă a revelării „misterului", al cărei plan adînc, cum zice poetul, revelează situația de două ori precară a omului privit structural și existențial : pe de o parte, de a trăi într-o lume *concretă*, pe care cu mijloacele structural disponibile *nu o poate exprima* — iar pe de altă parte, de a trăi în orizontul *misterului*, pe care, prin aceleași mijloace, *nu-l poate revela* [142].

Pentru situarea ontologică a omului în orizontul misterului, după modelul triadic al sistematicii isotopiilor în textele poetice, propus de retorica modernă, ca relație între *anthropos* și *cosmos* prin *logos* [143], metafora transcendentă a poeziei lui Blaga ar corespunde mediației de tip *discursiv*. În continuarea mediațiilor *referențiale*, prin corpusul miturilor, al riturilor reli-

[142] L. Blaga, *Geneza metaforei ...*, *Trilogia culturii*, p. 375.
[143] Grupul *m*, *Rhétorique de la poésie*, p. 96.

gioase și al practicilor folclorice, în simboluri ca : Arborele, Crucea, Vinul, Luna etc., în poezia „laicizată" a culturii europene, mediația discursivă este o operație născută în textul poetic, dar ea este o mediație *poetică* și totodată *argumentativă*, păstrînd în ea ceva *rațional*, într-un discurs mai complex de echivalare progresivă a termenilor ei [144]. Sau, am zice pentru poezia „laicizată" a lui Blaga, este o *reflexivitate* poetică a metaforei care ne introduce în viziunea metafizică fundamentală a filosofului, bazată pe teoria „censurii transcendente", cu lumini de reflex spre doctrina despre *Marele Anonim*.

În poezia lui L. Blaga, după schema tripartiției ontologice a imaginarului [145], „prezenței date", de ordinul Primului, revelată în imaginea „naturistă" a divinității, în metafora transimanentă, îi urmează, pe verticalitatea sensului, în metafora transcendentă, o tensiune interioară a *intelectului ecstatic*, de ordinul Secundului. Prin disonanța ideii față de imagine, care transcendează planul empiric într-o „zare interioară", ca zonă niciodată încheiată a *cunoașterii luciferice*, ea angajează într-un anumit fel toată reacțiunea spirituală a omului față de existență, inclusiv propria lui existență [146]. Dar, dacă ne menținem în structura ternară a gîndirii sensului, după care în interiorul fiecăruia din cele trei nivele : Primul, Secundul, Terțul, se regăsesc la rîndul lor aceleași trei nivele, este de observat că în metafora transcendentă actul fundamental al revelării include în spațiul limbajului poetic trei trepte, corespunzătoare celor trei nivele interioare ale „transcenderii" : viziunea mitică naturistă, de ordinul primeității, în asociația imaginii cu ideea, tensiunea interioară a intelectului, de ordinul secundității, în disocierea ideii față de imagine, și în același act revelator, consonanța și disonanța dintre imagine și idee, de ordinul terțietății, în revelarea misterului ca „mister".

La nivelul Primului ca modalitate revelatoare a metaforei transcendente, pentru asociația imaginii cu ideea, trebuie să reținem ca mediație *referențială* simbolurile mitice cunoscute din istoria culturii arhaice. M. Eliade constată că transcendența în miturile arhaice se revela prin simpla ajungere la conștiința înălțimii infinite, „preaînaltul" devenind un atribut al divinității, iar regiunile superioare, zonele siderale, tocmai pentru că erau inaccesibile omului, dobîndeau prestigiul transcenden-

[144] Id., *ibid.*, p. 99—100.
[145] Eliseo Veron, *op. cit.*
[146] L. Blaga, *Censura transcendentă*, *Trilogia cunoașterii*, p. 231.

tului, al realității absolute, al eternității. Față de „transparența" pămîntului, care se reprezintă ca o mamă și hrănitoare universală, cerul revela direct, natural, distanța infinită, transcendența divinității. În fața „prea înaltului" omul descoperă deodată incomensurabilitatea divină și propria sa situație în cosmos : Cerul revelează, prin propriul mod de a fi, transcendența, forța, eternitatea. El este de o formă absolută pentru că este înălțat, infinit, etern, puternic [147]. Dar, cum constată același istoric al religiilor, într-un proces care nu este străin cu totul nici de tradiția iudeo-creștină, anumite mituri povestesc că, după ruptura comunicării între Pămînt și Cer, zeii s-au retras și au devenit mai mult sau mai puțin *dii otiosi*, adică zei care în *transcendnța* lor și-au încheiat rolul în desăvîrșirea operei Creației. Și explicația este aceasta : «Dacă se examinează contextul a ceea ce s-ar putea numi mitul „îndepărtării" de Dumnezeu creator și transformarea lui progresivă în *deus otiosus*, se observă totdeauna același proces, implicînd o judecată analoagă : dintre evenimentele creatoare primordiale sînt alese cele esențiale vieții umane și sînt neglijate celelalte» [148]. Ceea ce vrea să spună că necesități *umane* fac ca prin neputința zeului de a mai fi prezent în *creație*, acesta să devină un *deus otiosus*, etapa următoare neputînd fi decît o uitare definitivă [149]. Și fenomenul acesta nu este vizibil doar în religiile arhaice, ci și în teologiile contemporane : „Eclipsa" lui Dumnezeu, de care vorbește Martin Buber, ca și „îndepărtarea" și „tăcerea" lui Dumnezeu, ce obsedează pe anumiți teologi contemporani, nu sînt fenomene moderne, căci „transcendența absolută" a Ființei Supreme totdeauna a servit de scuză pentru indiferența omului față de ea [150].

Această „transcendere" este problematica filosofiei lui Blaga, ca ontologie. Existența însăși a misterului este condiția revelării lui, iar metafora mitică, prin funcția ei transcendentă, are tocmai acest sens al revelării, „închis" și totodată „deschis", implicat însă în mitul poetic ca sens „revelator" al adevăratei naturi a omului în metafora pe care am numit-o *transcendentă*. Și pe care urmează să o redescoperim din structurile mitice ale metaforei, într-o poezie filosofică în care tensiunea interioară a revelării misterului este o „deschidere" urmată de punerea unei „limite provizorii", nu în vederea anulării lui ca mister, ci în

[147] M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, p. 101.
[148] M. Eliade, *La Nostalgie des origines*, p. 166.
[149] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 120.
[150] Id., *ibid.*, p. 121.

vederea *varierii* lui calitative în planul de adîncime al sensului în mitul poetic.

Așa se constituie transcendența într-un „văl" de nepătruns și în mitul poetic, ca metaforă a misterului *(Din părul tău)*:

Înțelepciunea unui mag mi-a povestit odată
de-un văl prin care nu puteam străbate cu privirea.

„Vălul" preface în mister „tot largul lumii", căci el este semnul unei rupturi de nivel în transcenderea spre Absolutul conceput ca „real" existent, cum se vede din anume cunoașteri îngăduite de censura transcendentă *(Veșnicul)*:

Un văl de nepătruns ascunde veșnicul în beznă.
Nu-l vede nimeni, nimeni —
Și totuși află-l fiecare.

În mitul filosofic aceasta înseamnă: „Marele Anonim a pus în noi îndemnul irevocabil spre „adevăr", îndemn întemeiat pe însăși natura cunoașterii, dar prin censura-i transcendentă ni-l refuză. Sîntem categoric îndemnați spre — și categoric opriți de la unul și același lucru" [151].

Misterul este „obiectul" revelației negative nu în sensul de noțiune-limită, cum în realismul transcendental al lui Kant era „lucrul în sine" — *transcendental* existent, nu *transcendent* existent — ci în sensul mutării lui din *subiect* în *obiect*, ca aparținînd „lumii", care i se oferă omului într-o cunoaștere opusă revelației *pozitive* a transcendentului, inclusiv revelației religioase. Chiar pentru Kant, care prin incognoscibilitatea „lucrului în sine" nega orice „metafizică viitoare", năzuința cunoașterii nelimitate, avînd ca simbol „cerul", tocmai astfel este recunoscută ca un dat fundamental al conștiinței umane. Și pentru Blaga așa poate fi Marele Anonim, în posesiunea pozitivă a tuturor misterelor, „nezguduit centru și censor originar al oricărei cunoașteri, luînd măsurile de apărare ale misterelor" [152]. Și totodată un Centru al revelării în orizontul cunoașterii umane. Căci spune filosoful: „Marele Anonim degradează „cunoașterile" în domeniul creatural astfel încît ele să devină valori *pozitive* în planul complex al creațiunii. Există deci valori *ideale*, care în cîmpul existenței devin factori *pozitivi* numai prin anume degradare" [153].

[151] L. Blaga, *Censura transcendentă. Trilogia cunoașterii*, p. 448.
[152] Id., *ibid.*, p. 447.
[153] *Ibid.*, p. 447—448.

Ascensiunea spre Centru, ca act revelator al misterului în metafora transcendentă este, ca și în străvechi mituri cosmogonice, „semnul" unei rupturi de nivel în actul transcenderii, închipuit ca un punct de intersecție al planurilor cosmice, „de sus" și „de jos", într-un spațiu și un timp originar, după o dialectică a *ascensiunii* și a *căderii*, din care se deduce și „erezia" poetului, dacă o privim prin rosturile religioase ale „revelației". Pentru un suflet cu elanul revelației divine peisajul „transcendent" este dezolant *(Peisaj transcendent)*:

Cocoși apocaliptici tot strigă,
tot strigă din sate românești.
Fîntînile nopții
deschid ochii și-ascultă
întunecatele vești.

Veștile transcendenței sînt întunecate, pentru că o descoperire pură a divinității nu este posibilă. Și astfel cunoașterea cenzurată a realității transcendente este revelată ca „mister" *(Tristețe metafizică)*:

Cu toată creatura
mi-am ridicat în cînturi rănile
și-am așteptat: oh, nici o minune nu se împlinește
Nu se împlinește, nu se împlinește.

Nici o minune nu se împlinește, deoarece concepția despre cenzura transcendentă contrazice mai ales teologia neoplatonică despre „revelație", cît și alte doctrine din filosofia antică și modernă, adînc pătrunse de ideea că pentru om este posibilă o „arătare pură" a misterului existențial. Ceea ce înseamnă că pentru poet transcendența revelată ca mister, în sentimentul „tristeții metafizice", nu este un „paradis pierdut", ca pentru un credincios ce și-a pierdut credința. Punînd în locul „realului" misterul, acesta ține de însăși ordinea existențială a lumii, ca altă față a revelării în orizontul existenței umane:

Acum mă plec în lumină
și plîng tîrzîile rămășițe
ale stelei pe care umblăm.

Acesta este și sensul filosofic al „transcendenței" ce *se ascunde* în propria ei condiție de „a fi" și în doctrina despre *Marele Anonim*. Dar pentru poet „tristețea metafizică" nu are sensul unei „decepțiuni metafizice", ca urmare a unei cunoașteri raționale limitate, ca în doctrinele agnostice ale unor filosofii

contemporane. Căci în *reflexivitatea* metaforei transcendente, prin suprapunerea planului de suprafață al comunicării cu cel de adîncime al semnificării, se realizează poetic o întoarcere de la *idee* la *lucruri*, de la abstractul comunicării la concretul reprezentării, în așa fel că, am spune citîndu-l pe Tzv. Todorov, „ceea ce primează în decodare este relația convergentă de termeni incluși în termenul includent, mai mult decît relația mutuală de contiguitate între termenii incluși“ [154]. Imaginea „paradisului“ este înglobantul mitic puternic instituit ca un „deja-acolo“, acceptat ca un pre-text cultural în societățile creștine, din tradiția mitologică arhaică, realizată poetic prin proiecția unei relații paradigmatice a semnificației, pe axa sintagmatică, la nivelul cuvîntului în *metafora* transcendentă.

Aplicînd structura ternară a gîndirii sensului în spațiul limbajului poetic, în reflexivitatea metaforei transcendente, ca tensiune interioară a intelectului, „tristeții metafizice“, în planul de suprafață al comunicării, îi corespunde, în planul de adîncime al semnificării, de ordinul *Primului*, „paradisul în destrămare“, într-o mediație de tip „referențial“, dată prin pretextul simbolic al *mitului căderii (Paradis în destrămare)*:

Pretutindeni pe pajiști și pe ogor
serafimi cu părul nins
însetează după adevăr,
dar apele din fîntîni
refuză gălețile lor.
Arînd fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhangheli se plîng
de greutatea aripelor.
Trece printre sori vecini
porumbelul sfîntului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.

„Paradisul în destrămare“ este o metaforă mitică, cu serafimi, arhangheli, porumbelul sfîntului duh, ca imagini ale „nostalgiei paradisului“, ale pierderii credinței religioase. Dacă interpretăm imaginea la nivelul frazei, pe axa gîndirii logice, deci rămînînd în comunicarea ideii-simbol, în adevăr „paradisul în destrămare“ nu este decît o metaforă a „tristeții metafizice“, tensiunea interioară corespunzătoare mediației de tip *discursiv* însumînd în termenul înglobant o comunicare a *ideii* la nivelul fra-

[154] Tzv. Todorov, *Les genres du discours*, Ed. Seuil, 1978, p. 250.

zei, de ordin raţional : *eul* poetului se regăseşte într-un paradis în destrămare pentru că poetul este trist, imaginea transcendenţei putînd avea sensul de „paradis pierdut". Cum de fapt şi consideră mai toţi comentatorii poeziei lui Blaga, motivînd astfel limitarea valorii ei poetice, în confruntarea cu o ideologie filosofică antireligioasă.

Dar dacă avem în vedere că planul din faţă al *imaginii* prescrie limite planului de adîncime al conţinutului spiritual, poetul este trist pentru că paradisul este în destrămare, „destrămarea" nefiind doar o expresie figurată pentru ideea de „tristeţe metafizică". Metafora transcendentă rezultă dintr-o mediaţie de tip *referenţial*, ea fiind o „realitate" realizată poetic la nivelul cuvîntului, astfel că „paradisul în destrămare" este o *destrămare reală* a paradisului, ca într-un peisaj pămîntesc accesibil acţiunilor concrete, în care imaginile nu sînt doar *semne*, ci corespund unor *lucruri*, cu valoare simbolică, întemeiată pe faptul real al reprezentării, cu putere *magică*, nu pe cel ipotetic al comunicării : apele din fîntîni *refuză* găleţile serafimilor, arhanghelii ară cu *pluguri de lemn*, porumbelul sfînt *stinge* cu pliscul cele din urmă lumini.

În figurile de semnificaţie, mai ales în poezia modernă, această interpretare corespunde unui proces de gîndire poetică în care prin proiectarea unei relaţii paradigmatice pe axa sintagmatică, pentru înlocuirea planului de suprafaţă al comunicării cu cel de adîncime al semnificării, la nivelul *cuvîntului* se realizează poetic o complementaritate a *metaforei* şi a *metonimiei*, paradigmaticul primind astfel sensul „realului", în planul de suprafaţă al frazei, abstract, în care se construieşte metafora, din planul de adîncime al cuvîntului, cu sensul lui concret, în care se construieşte metonimia. Şi dacă relaţia dintre cuvînt şi frază este predicativă în metaforă şi nepredicativă în metonimie, una indicînd „starea obiectului" iar cealaltă „obiectul", în complementaritatea metaforei şi a metonimiei, aceasta din urmă se încarcă, în sensul ei, cu sarcina *magică* pe care cuvintele, în relaţiile lor cu lucrurile, au avut-o în gîndirea omului arhaic, reluată în mitul modern al poeziei prin ceea ce poetica modernă numeşte „întoarcerea la lucruri". Şi care este cuvîntul redat „naturii" sale şi întors la „origine", după o dialectică interioară a imaginii poetice în care principiul „participaţie" se revelează, ca funcţie gnoseologică a mitului poetic, într-o convergenţă a metaforei şi a metonimiei, în funcţia „constructivă" a modului de simbolizare în poezie, prin ceea ce am numit *funcţia magică* a metaforei.

Pentru întoarcerea de la *idee* la *lucruri*, de la abstractul comunicării la concretul reprezentării, cum susțin autorii retoricii moderne a poeziei, metonimia, spre deosebire de metaforă, de vreme ce nu este o intersectare de două elemente, ci o contiguitate în cuprinsul aceluiași ansamblu, ca figură de semnificație nu conexează două ansambluri semice, adică două isotopii, pentru a asigura astfel trecerea de la una la alta, ci îi indică pe cei doi termeni ca indexîndu-se în aceeași isotopie [155]. Ceea ce înseamnă că în limbajul poetic, în interpretarea cuvîntului cu sensul lui propriu, este „magică" orice *apropiere* a lucrurilor prin cuvînt, într-un sistem simbolic în care acțiunea cuvîntului asupra lucrurilor nu depinde de „agentul" acestei acțiuni, ca într-un „discurs magic", ci de funcția „constructivă" a modului de simbolizare în poezie [156].

În sistemul simbolic ce alcătuiește orizontul imaginar al poeziei lui Blaga, dacă avem în vedere posibilele conexiuni ale isotopiilor în „isotopismul semantic", cum numește G. Durand schema viziunii poetice ca „generalizare dinamică și afectivă a imaginii" [157], în *metafora transcendentă*, ca metaforă a revelației transcendent censurate, cu funcția ei de transcendere în real, paradisul este în destrămare pentru că însuși principiul absolut acționează în „creația" lui prin *negație*. Printr-un ansamblu înglobant perceput ca un „deja-acolo" dat, într-o ordine așa cum se organizează și se reflectă ea prin marile reprezentări mitice, în reluarea simbolurilor mitului biblic al creației lumii, Cuvîntul lui Dumnezeu, ca Faptă *reală* este o *negație* a cosmosului *(Întîia duminecă)*:

În ziua șaptea Dumnezeu, din umbra,
din otrava nou-a tuturor dumbrăvilor gustînd,
se odihni-ndelung...
În fapt de sear-asemenea jivinei El pornea,
dar pradă nu căta. Ci arătările și toată creatura
cu zvonul morții el dorea
să le împace, sărutîndu-le cu gura.

Pre-textul cultural este astfel pre-creștin, ca dat prin reprezentările mitice în imaginea „zeului legător", zeul *puterii magice*, al „opririi" ce împiedică dezvoltarea „formelor" vieții cosmice, prin actele sale *negative* [158]. În baza deosebirii pe care

[155] Grupul *m*, *op. cit.*, p. 70.
[156] Tzv. Todorov, *op. cit.*, p. 72.
[157] G. Durand, *Structurile antropologice...*, p. 445.
[158] M. Eliade, *Images et symboles*, p. 151.

Cl. Lévi-Strauss o face între religie și magie [159], am putea admite că în „Întîia duminecă" se menține funcția magică a metaforei, cu sensul de *naturalizare* a acțiunilor umane, de depersonalizare a lor, ca și cum ele ar fi o parte a determinismului fizic, pe care gîndirea magică îl presupune, în opoziție cu *umanizarea* și personalizarea fenomenelor naturale, presupuse de gîndirea religioasă. Ca metaforă a „revelației" transcendentului, ea include o funcție magică prin „depersonalizarea" ființei lui Dumnezeu, ca și cum el ar fi o parte a determinismului fizic. „Absent" în transcendența lui, ca un „deus absconditus", confundat deci cu natura, în „Întîia duminecă" el își anulează propria lui creație „odihnindu-se", după logica simbolurilor mitice în sensul opus al mitului biblic : repetînd actul creației *negativ*, prin *pietrificarea* a tot ce e viață ; „sărutul" său este actul magic al „legării" și al „opririi" formelor de la orice viață cosmică.

În sistemul cosmologic al filosofului așa acționează și Marele Anonim, prin „negație", de unde și ideea că „ființei" acestuia s-ar putea să i se acorde și atribute „prăpăstioase", care să aducă mai mult a „demonie" [160]. De la *demonia* „Ființei" transcendente plecînd, se construiește o întreagă reverie a spațiului, prin sensul *negativ* al revelației misterului în metafora transcendentă, care leagă „înaltul" cu „adîncul" în structurile antropologice ale imaginarului. Și tocmai substituirile metaforice, bazate pe trans-semnificațiile revelatoare ale gîndirii mitice, adică *metaforele transcendente*, ne introduc în viziunea metafizică fundamentală a filosofului, bazată pe teoria censurii transcendente, cu lumini de reflex spre doctrina despre *Marele* Anonim.

Filosoful spunea că nu se ferește de a gîndi „mitic" cînd străbate zone cețoase și mai adînci din viziunea principiului metafizic absolut [161]. Ceea ce în vechile mituri ale transcendenței era legătura zeului suveran, „pînza" sau „vălul" ce se țese în vasta „legătură cosmică" a „zeului legător", în cosmologia mitică a Marelui Anonim este abstractizat în conceptul „censurii transcendente", pentru a denumi o cunoaștere bazată pe actul transcenderii, prezent în „punerea" ideii negative a misterului. Ca imagine, ea păstrează în „ființa" Marelui Anonim, printr-un element conceptual abstract, funcțiile mitice ale „zeu-

[159] Cl. Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatecă*, Ed. Științifică, 1970, p. 344.
[160] L. Blaga, *Censura transcendentă*, *Trilogia cunoașterii*, p. 448.
[161] Id., *ibid.*, p. 445.

lui legător". Viziunea metafizică a misterului este analoagă, în mitul filosofic, cu „vălul invizibil", cu non-acțiunea zeului suveran, cu „oprirea" prin care el împiedică dezvoltarea „formelor" vieții cosmice. După cum „censura transcendentă", în metafora „zeului legător", este supusă unui centrism existențial prin însăși funcțiunea suveranității cosmice a Marelui Anonim, care acționează în lume ca un Centru existențial, restrictiv sau „legător", păzitor al ordinei universale, atribuindu-i-se astfel într-o expresie mitic-metaforică însușirile unei „ființe" pe care reprezentările mitice le atribuiau zeităților supreme, deci însușirile „zeului legător", în a cărui ființă se țese *unitatea* vastă a „legăturii cosmice".

În metafora transcendentă această viziune metafizică a misterului, echivalarea simbolică a „vălului" invizibil cu non-acțiunea zeului „legător", cu viziune metafizică a misterului, corespunde elementului *rațional* sau *argumentativ* păstrat în mediația poetică *discursivă*. Ceea ce și explică de ce din culturile arhaice Blaga reținea, ca nivel *referențial* al metaforei transcendente, pentru includerea lui în cel discursiv, acele sisteme și doctrine religioase orientale, chineze și indiene, ce pot fi numite „religiile fără Dumnezeu"; și în primul rînd cele bazate pe un *sistem de idei*, cum a fost *taoismul*, și mai puțin cele bazate pe o concepție etică și practică, cum a fost *confucianismul*. Iar pentru relația fundamentală dintre poezie și filosofie rămîne atracția filosofiilor vechii Indii, ca perspectivă de adîncime a gîndirii poetice în construcția mitului poetic.

Taoismul nu a fost atît o religie cît o filosofie speculativă a lui Lao-Țe privind forța primitivă universală, Tao, echivalentă, în cultul naturii, cerului, în care totul există, fără ca el să fie o divinitate supremă. Tao, forța naturii, a fost ideea centrală în întreaga doctrină, o concepție panteistă în explicarea relației naturii cu omul, în măsura în care contopirea cu natura îi conferea și omului forțele universului și nemuririi [162]. Blaga pune taoismul în consonanță cu tradiția culturală chineză, ale cărei particularități revelează un anumit stil, numit de el „impresionism", de structură mitologică, dar fără reprezentări mitologice: peisajul „este echivalentul unei mitologii", el fiind „substanțialmente de natură divină", întrucît chinezii „se simt magic legați de peisaj, care are prestigiul fabulos al divinului palpabil" [163]. Un imanentism, așadar, nu însă de tip primitiv

[162] F. E. A. Krause, *La Religion chinoise*, în C. Clemen, *Les Religions du monde*, Payot, 1930, pp. 82—98.

[163] L. Blaga, *Religie și spirit*, *Trilogia valorilor*, p. 399.

panteist, ci de tip spiritualist, un *panenteism*: „Natura însăşi, peisajul în toată materialitatea sa, fiind pătruns de categoria divinului, reprezintă de fapt un echivalent nediminuat al mitologiei. Cerul cu substanţa sa azurie este ca atare o divinitate transparentă şi luminoasă de gen patern; pămîntul întunecat şi germinativ este ca atare o divinitate tenebroasă, de gen matern. Cerul fecundează pămîntul, lumina fecundează întunericul; nu la figurat, ci realmente" [164]. Am spune altfel, în aceasta constă *forţa magică* a lui Tao. Şi observă filosoful, de aici, din această corespondenţă cu rînduielile Firii, viaţa în prelungire cu taina lumii, pentru chinez devine echivalentul unei metafizici, al unui tilc neformulat, dar presimţit, divinul bănuindu-se în orice aspect al peisajului: „Momentul este o arătare ciudată a veşniciei. Momentul are caracterele eternităţii. În dosul schiţei, al vremelnicului, al întîmplătorului, presimţim taina şi rînduiala cosmică de totdeauna. Detaliul se prelungeşte în Tot. Totul se destăinuieşte în detaliu. Amănuntul vremelnic e semn al marelui sens, ce ne depăşeşte, cum pentru ghicitori linia din palmă sau un arabesc al pielei e semn al unui destin" [165].

Este un text de „referinţă" pentru o imagine poetică, dacă nu imaginea ea însăşi, din poezie, este germenele comentariului teoretic privind impresionismul artei chinezeşti *(Hotar)*:

Calea lactee abia ghicită se pierde
serisă în noapte fierbinte şi calmă,
ca linia vieţii runic săpată
într-o imensă zăbavnică palmă.

O altă poezie, pentru aceeaşi corespondenţă cu „impresionismul" artei chinezeşti, este citată de O. Cotruş [166], de reţinut chiar prin stilul simbolic, care ne duce direct spre viziunea alcătuirii interioare „magice" a universului în doctrina taoistă *(Răsărit magic)*:

Aşa a fost, aşa e totdeauna.
Aştept cu floarea mea de foc în mîini.
Întrerupîndu-mi preamărite săptămîni
puternică-mi răsare luna.
. . . . . .

[164] Id., *ibid.*, p. 401.
[165] *Ibid.*, p. 396.
[166] O. Cotruş, *Lucian Blaga. Elemente pentru un portret interior*, „Orizont", 1966, nr. 7.

sus în lumină ce fragil
apare muntele!
Cetatea zeilor din ochi de copil
ușor se sfarmă ca mătasea veche.

Chiar dacă textele filosofului asupra artei chinezești sînt considerate de comentator ca „proiectînd anumite trăsături fundamentale spiritului său asupra spiritualității chineze și taoiste", acceptîndu-le ca un comentariu asupra nivelului *referențial* al semiozei poetice, le avem în vedere pentru a motiva prin ele o anumită implicație a *reflexivității*, ca *tensiune interioară* a *intelectului ecstatic* specifică metaforei transcendente. „Natura și existența umană, spune Blaga, se arată chinezului ca fiind încărcate într-un tîlc. Tîlcul nu este niciodată urmărit în toate ascunzișurile consecințelor sale, ci e lăsat la voia sa, să se piardă iarăși în taină" [167]. Cum se vede din aforismele înțeleptului cu privire la „golul" ce dă „sens" existenței, într-o unitate a lumii în care „taina" e o prelungire a fenomenelor, fenomenele sînt o prelungire a „tainei" :

Treizeci de spițe se întîlnesc în butucul unei roți :
Pe golul din el se întemeiază folosul carului.

. . . . . .

De aceea existența dă proprietate, neexistența *dă folos.*

Și comentariul filosofului : „Acesta este faimosul aforism al lui Lao-Țe cu privire la evidenta eficacitate a negativului. Existența e substanță, dar golul dă *sens* acestei existențe. Toate lucrurile sînt înmuiate în taină, despre care nu se poate spune nimic precis ; ea e interminatul, golul. Dar golul nu se substituie lucrurilor, degradîndu-le la valoarea de simple iluzii, ci le întregește, dîndu-le într-un fel adevărata semnificație" [168]. Și semnificația pe care *golul* o dă lucrurilor este *unitatea* lor în totul *existenței :* „Tao, întrucît e taină, e dincolo : el e cealaltă tipsie a marelui cîntar, sau partea de gol a lumii, dar în același timp Tao e efectiv prezent în toate rînduielile și în toate făpturile" [169]. Învățătura lui Lao-Țe despre Tao aceasta este, „Tao" însemnînd „cale", „drum" și „sens".

Interpretarea dată de Blaga aforismelor lui Lao-Țe este în concordanță cu interpretările orientaliștilor. R. Guénon, expli-

[167] L. Blaga, *Religie și spirit, Trilogia valorilor*, p. 397.
[168] Id., *ibid.*, p. 405.
[169] *Ibid.*, p. 411.

cînd transcendența simbolului în doctrina taoistă, susține că „roata" este locul echilibrului perfect, reprezentat ca un centru al lumii, „roata cosmică", care este în același timp punctul în care se reflectă direct „activitatea cerului". Cu un cuvînt, un simbol al „complementarității" prin care opoziția contrariilor, la un anumit grad, se șterge înaintea unității într-o „nediferențiere primordială" [170]. Dar și mai relevantă este interpretarea lui Blaga în concordanță cu propria lui filosofie, bazată pe ideea de „mister", pe care omul îl revelează spre a se întregi în propriul său orizont prin „sensul" ce-l dă existenței lumii. Exploatînd inexactitățile lingvistice ale termenilor, el atribuie lui Tao, ca principiu al existenței, înțelesul de „drum" și de „sens" totodată, interpretare ce o putem înțelege ca o recunoaștere a stilului „divinatorului" în arta chineză, unde întîmplătorul și vremelnicul sînt o presimțire a rînduielii cosmice de totdeauna, amănuntul fiind un „semn" al marelui „Sens". Un alt exeget, A. A. Lillin, consemnează locul central al simbolului „drumului", ca semn al ontologicului, cu precizarea că „drumul" sau „calea" în aforismele lui Lao-Țe înseamnă „întoarcerea în Neființă" — acesta fiind și înțelesul originar al termenului mistic [171], deși în interpretarea filosofului „Lao-Țe nu se refugiază din lume în principiul impersonal, ci trăiește în natură cu lumina lui Tao în el" [172]. Deci misticismul lui Lao-Țe nu e o respingere a vieții firești, în schimbul Neființei, locul de manifestare a lui Tao fiind în primul rînd *natura*: Și de aceea Tao e prezent ca un principiu feminin-matern, cum înțeleptul însuși se exprimă: „el umblă în cerc și poți să-l închipui ca muma lumii" [173].

De fapt metafora *mistică* este depersonalizatoare, ca și cea *magică*, susțin R. Wellek și A. Warren comentînd tipologia lui Pongs, dar este deosebit sensul lor imagistic: «Amîndouă acționează în sens opus proiectării omului în lumea neumană, apelînd la „cealaltă lume" — la lumea impersonală a lucrurilor, a legii fizice. Cu deosebirea că depersonalizarea în metafora mistică are o anumită transparență, pe care metafora magică nu o are. În prima Dumnezeu este o prezență în lucruri, în a doua tot ce e viață este pietrificat, într-o negare a vieții,

[170] Paul Sérant, *René Guénon*, La Colombe, p. 113.
[171] A. A. Lillin, *Simbolul „Drumului" în interpretarea lui Blaga*, „Orizont", 1967, nr. 1, p. 61—67.
[172] L. Blaga, *op. cit.*, p. 406.
[173] Id., *ibid.*, p. 406.

care stă la baza alcătuirii unei lumi magice interne» [174]. Aplicînd această tipologie la poezia lui Blaga, observăm însă că prin depersonalizarea lui Dumnezeu în lumea impersonală a lucrurilor, pentru sensul *negativ* al revelației transcendentului „transparența" depersonalizării, admisă ca specifică metaforei mistice, este *antimistică*, de vreme ce transparența prezenței lui Dumnezeu în lucruri nu apare în lumina zilei, într-o „cunoaștere paradisiacă, deci nu ca o întîlnire cu „dumnezeu în natură", ci cu „misterul", cu care Dumnezeu însuși se confundă prin depersonalizarea lui în lumea impersonală a lucrurilor.

Din acest „sens" pe care interpretul lui Lao-Țe îl dă „golului", vorbind la poet de un „misticism taoist", nu-l înțelegem altfel decît ca o întoarcere spre „fața veșnic germinativă a naturii". Spaima de „golul" cosmic este spaima de „performal", în poezie exprimată în simbolurile fertilității, din miturile Zeităților-Mame *(Din adînc)*:

> *Mamă*, nimicul — marele ! *Spaima de* marele
> *îmi cutremură noapte de noapte grădina.*

Coincidența imaginilor poetului cu înțelepciunea lui Lao-Țe include și alte simboluri mitice. Simbolul cel mai frecvent al înțeleptului oriental este *apa*, care „în multe mitologii apare ca un simbol al maternității, avînd legătură cu fecunditatea, cu existența embrionară, cu nașterea, cu tot ce e germinativ, cu tot ce e fragedă înmugurire. În contextul acestor semnificații se înțeleg de la sine toate virtuțile care fac din apă simbolul cel mai apt de a cuprinde sensul și funcțiile lui Tao, Muma existenței" [175]. Deci, cum ar spune filosoful, comentînd aforismele lui Lao-Țe : „Apa este elementul cel mai de-aproape înrudit cu Tao, căci are darul de a nu opune nici o rezistență, ea e umilă, dar cît de puternică e apa, tocmai prin lipsa de rezistență și prin umilința ei" [176].

Sistemul mitic al „sensului" cu înțelesul de „transcendere", de „cale" sau „drum" spre *originar*, se verifică în tradiția folclorică orientală, în care *apele* simbolizează suma universală a virtualităților, rezervorul tuturor posibilităților de existență, ele *precedînd* și *susținînd* orice creație, astfel că scufundarea în apă reprezenta regresiunea în preformal, repetîndu-se prin ea gestul cosmogonic al manifestării formale [177]. Sau, citînd

[174] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 272.
[175] L. Blaga, *op. cit.*, p. 408.
[176] Id., *ibid.*, p. 403.
[177] M. Eliade, *Images et symboles*, p. 199.

constatarea lui G. Durand : „Dacă se studiază, în toată amploarea sa, cultul Marii Mame și referirea filosofică la *materia prima*, se constată că el oscilează între un simbolism acvatic și un simbolism teluric“ [178]. De aici și explicația structurii antropologice a imaginii : „inițial pămîntul, ca și apa, e primordiala materie a misterului, cea în care se pătrunde, în care se sapă și care se diferențiază pur și simplu printr-o mai mare rezistență opusă pătrunderii“ [179].

Pentru sensul transcendenței, ca referință mitologică, în mitul poetic al lui Blaga *materia prima*, pămîntul și apa, în care se *sapă*, face din creația omului o replică a cosmologiei, într-un îndemn la „creație“ *(Sapă, frate, sapă, sapă)* :

Sapă, frate, sapă, sapă,
pînă cînd vei da de apă.
Ctitor fii fîntînilor, ce
gura, inima ne-adapă.

Fîntînile ne-adapă inima, pentru că în contactul cu lucrurile inima omului este sufletul universului, în imagine poetică avînd sensul metonimiei fiziculuí. Iar întoarcerea la lucruri este un izvor al existenței umane, în proiecția ei cosmică, pe „axul“ lumii, între cer și pămînt *(Cap aplecat)* :

În fîntînă mi-aplec
gînd și cuvînt.
Ceru-și deschide
un ochi în pămînt.

Metafora cerului ce își deschide un ochi în pămînt este o „inversiune“ a cerului cu pămîntul, în mitul poetic, echivalentă ca sens în mitul filosofic cu censura *transcendentă* a categoriilor *abisale*, care îngăduie surprinderea misterelor existențiale sau disimulat sau deloc, substituind deci *cunoașterii* depline, „paradisiace“, o cunoaștere „luciferică“, echivalentă cu „creația“ umană. Ca ultim strat al imaginii poetice, mitul descoperă sensul originar al creației : fecunditatea *(Oglinda din adînc)* :

Cînd mă privesc într-o fîntînă
ghicesc în fața mea bătrînă
cum ceruri și pămînt se-nginã.

[178] G. Durand, *Structurile antropologice ...*, p. 283.
[179] Id., *ibid.*, p. 284.

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI
LITERE

Cînd mă privesc într-o fîntînă
știu că-n adîncuri foste mume
îmi țin oglinda, ochi de lume.

Pentru acest sens al *transcenderii*, în sistemul mitic al metaforei transcendente, ca semn al conștiinței omului în raport cu lumea și cu existența, vom reține și alte simboluri ale Centrului : *Cerul* revelează „înaltul", iar „vîrful" bolții cerești este un simbol al „centrului" lumii, punctul infinitezimal, zenitul, prin care, în mitologiile orientale, trece Axul lumii. Ca simbol mitic cerul revelează transcendența iar „preaînaltul" devine un atribut al divinității într-o gîndire religioasă, investit cu sensul „iluminării" prin inversiunea ei cu întunericul în „lumina nopții". După G. Durand : „Semiotic vorbind, se poate spune că nu există lumină fără întuneric, în timp ce contrarul nu e valabil, noaptea avînd o existență simbolică autonomă" [180]. Lumina, printr-o inversiune a ei cu întunericul, ca simbol al „tainei", este „lumina nopții", cu tot peisajul transcendent al bolții cerului. Este inversarea *regimului diurn* al imaginii cu *regimul nocturn*, acesta din urmă aflîndu-se în mod constant „sub semnul conversiunii și al eufemismului", făcînd din cel dintîi un „regim al antitezei" [181]. După această dialectică a logicii simbolice, în regimul imaginarului *negația* cu sens *pozitiv* „va ajunge la o veritabilă practicare a *antifrazei* prin inversarea radicală a sensului afectiv al imaginilor" [182].

Pentru poetul misterului, care își aprinde privirea în valurile de lumină, cerul este investit cu sensul „iluminării" și prin inversiunea ei cu întunericul, cu „taina", ea se preface într-o „noapte ecstatică", în metafora transcendentă echivalentă cu o ieșire din sine a intelectului, din funcțiile logicii, într-o *ec-stazie* a lui *(Noapte ecstatică)* :

Așează-ți în cruce
gîndul și mîinile.
Stele *curgînd*
ne spală țărînile.

Noaptea ecstatică nu este *extaz*, stare mistică de contopire a eului individual cu divinitatea, ci o stare de *integrare* în mister, proprie *cunoașterii luciferice*.

[180] *Ibid.*, p. 270.
[181] *Ibid.*, p. 243.
[182] *Ibid.*, p. 243.

Poezia romantică era bogată în metafora „stelelor", cu deosebire poezia celui mai reprezentativ dintre scriitori, V. Hugo. În metafora acestuia, stelele se reprezintă mai totdeauna în raportul lor cu cerul și norii ; ele îmbracă cerul ca o haină de seară, ca lămpi strălucitoare în seară etc. — cu un cuvînt, sînt simboluri ale unor tablouri ale *naturii*. În metafora lui Blaga, mai aproape de poezia modernă, ele sînt simboluri cu semnificații mai adînci, ale relației *omului* cu totalitatea existenței. Lumina stelelor este un simbol al „luminii lăuntrice" a omului, care simte în el mișcarea universului *(Stelelor)* :

C-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuinți
în mine
mă-nchin luminii voastre stelelor,
și flăcări de adorare
îmi ard în ochi, ca niște candele de jertfă.

În sensul transcenderii, într-o metonimie a fizicului, stelele sînt, pe bolta cerului, „inimile" ce bat în spațiu pentru poetul ce încearcă descoperirea misterului cosmic, din mișcarea lor, într-o extindere a imaginii la o metonimie a *semnului (Pleiadă)* :

Cât în sus, în noapte sus,
stelele-*n pleiadă număr*
Sînt o clipă, alta nu-s —
semne cerului pe-un umăr.

Ca simboluri ale relației omului cu misterul, stelele sînt aci echivalente prin sensul lor cu „monadele" din filosofia lui Leibniz, reținute însă într-o filosofie proprie a cunoașterii *(Perspectivă)* :

Lumi comprimate,
lacrimi fără de sunete în spațiu
monadele dorm.
Mișcarea lor — lauda somnului.

Lumina este astfel un simbol al „unității" lumii, redusă la o formă „primară" a ei, la o esență, care cuprinde în germene *realitatea* lumii, pusă sub „semnătura" transcendenței, „de vremuri uitată", în corelație izomorfică situată la nivel arhetipal *(Rune)* :

În slujba luminii, *urnă fără de toartă*
luna *și-o ține ascunsă pe față*
vrăjită să nu se întoarcă.

Crinii muntelui — *subtlunari* —
și-o duc neajunsă pe creștet.
Subt ceruri mumele — *o poartă pe frunte.*

Densitatea semantică a mitului, ce se ridică la nivelul arhetipal bazat pe izomorfismul simbolurilor în cadrul constelațiilor structurale, include în același sistem al imaginarului și alte simboluri ale transcendenței : *muntele, luna, mumele (Munte vrăjit) :*

Intru în munte. *O* poartă *de piatră*
încet s-a închis.

În diversele tradiții religioase abundă simbolurile *punții* strîmte, totodată simboluri ale dificultății cunoașterii metafizice, iar în creștinism simboluri ale credinței [183]. La Blaga ele simbolizează transcendența cenzurată, poarta „închisă". De unde și impresia de „păgînism", sau mai bine zis de „erezie creștină", ce o produce trans-semnificația mitică a metaforei transcendente, în cazul cînd mitul poetic este pus în analogie cu mitul creștin.

Pentru același sens al transcenderii, unul din simbolurile cele mai bogate în semnificația „verticalității" mitului este *arborele :* simbol al vieții, în ascensiunea spre cer, punînd în relație lumea pămîntească și lumea cerească. *Arborele* este una din „coloanele cerului", cu rădăcinile în adîncul pămîntului și cu coroana în văzduhul senin, într-o permanentă „stare dumnezeiască", de „germinație", cu aceeași valoare simbolică a transcendenței, în inversiunea planului de sus cu cel de jos. În poezia lui Blaga el este asociat cu *muntele,* unde se deschide spațiul transcendenței, între două chemări, una de sus și alta de jos, în același dramatism, în îndemnul spre revelare și cenzura ce o oprește prin condiția tragică a destinului uman *(Trezire) :*

Nehotărît între două hotare,
cu vine trimise subt șapte ogoare,
în văzduhuri zmeu,
doarme alesul, copacul meu.

„Zmeul" din văzduhuri, ce doarme în „copac", este „balaurul" subpămîntean, care pentru poet, prin inversiunea *cerului* cu *pămîntul,* deschide spațiul transcendenței pentru cunoașterea „luciferică". În munți Dumnezeu „mocnește sub copaci", deci

[183] M. Eliade, *Images et symboles,* p. 210.

confundat cu „natura", cu forța de germinație și creștere, cu Muma existenței *(În munți)*:

Subt scut de stinci, undeva
un bălaur *cu ochii întorși spre* steaua polară
visează lapte albastru furat din stîni.

Cu această motivare referențială, tradițional simbolică, de ordinul *primului* ca mod de reprezentare prin asonanța dintre idee și imagine, metafora transcendentă va include în straturile de adîncime ale semiozei poetice o densitate a sensului transcenderii, a cărei importanță „se proiectează imensă pe zările meditației", cum susține filosoful [184]. *Cerul* și *pămîntul*, ca simboluri ale transcendenței, corespunzătoare *raiului* și *iadului* într-un „eon dogmatic", sînt preluate de conștiința filosofică în cele două tipuri de cunoaștere, *paradisiacă* și *luciferică*, una constînd în identificarea *realului* cu *sacrul*, într-o experiență religioasă a realității absolute, alta în identificarea *realului* cu *misterul*, care *arată* și totodată *ascunde* obiectul cunoașterii după *semnele* sale. Sînt semnele condiției umane, în revelarea misterului. Prin inversarea radicală a sensului ontologic al imaginarului, condiția umană, nesatisfăcută de revelația „paradisiacă", este pusă sub semnul „lucifericului", ca stare creatoare *(Ecce homo!)*:

Din ce mi-am plămădit nestăvilita sete de-a trăi
Și dulcea nebunie de-a juca,
Cînd din pămînt *sorb numai — fiere?*
. . . . . .

Și cînd cutreier blestematele ogoare, ce minune
Mă-mbată să visez că eu păşesc pe bolta unui cer?
. . . . . .

Nu știu. Atîta doară pot să strig cutezător în vînt:
„De ziua de apoi nu mă-nspăimînt —
De colțul meu din iad, *prevăd, o să mă bucur*
Ca de un rai *întreg!..."*

Aici, în această dublă chemare a misterului, ca pămînt și cer, ca rai și iad, se închide viziunea mitic religioasă a transcendenței, în filosofia lui Blaga, ca teorie a cunoașterii cu implicație ontologică, dar tot de aici se deschide viziunea poetică

[184] L. Blaga, *Geneza metaforei...*, *Trilogia culturii*, p. 289.

a metaforei revelatoare, ca metaforă transcendentă susținută pe tensiunea interioară a „intelectului ec-static". Poetul prevede că din *iad* se va deschide un *rai* întreg, pentru că numai prin opoziție cu cunoașterea *paradisiacă* este posibilă cunoașterea *luciferică*, identificată de el cu creația, într-o ontologie modernă a revelării misterului existențial, filosofic motivată : Orice creator, inclusiv cel artistic, depășind orizontul imediat, năzuiește să ajungă la transcendență [185]. Această *transcendență* este și pentru creatorul artistic o *adevărată natură*, pe care el o reprezintă prin imaginile creației sale. De aceea poetul, în zarea mediației, de ordinul *secundului* ca mod de reprezentare, își construiește el însuși un mit, cu sensul cunoașterii luciferice, ca mit modern al poeziei. În așteptarea „minunii umane", transcenderea divinității, transcendent cenzurată, este o revelație disimulată, în cîntecul poeților *(Noi cîntăreții leproși)* :

Pentru noi cerul e zăvorît, *și* zăvorîte *sînt și* cetățile
. . . . . .
Noi sîntem numai purtători de cîntec
sub glia neagră *a* țăriilor,
noi sîntem numai purtători de cîntec
pe la porți închise
dar fiicele noastre vor naște pe Dumnezeu
aici unde astăzi singurătatea ne omoară.

Sensul adversativ al ultimei imagini indică o schimbare de valori afective : Fiicele pămîntului, ca simbol al fertilității, al creației în miturile Zeităților Mame, vor naște pe Dumnezeu, pentru că există o logică a contrariilor specifică gîndirii folclorice, după care *negația* este investită cu funcția *afirmației*. Ceea ce pentru conștiința filosofică înseamnă o includere a afirmației în negație. Este dialectica actului transcenderii și în „paradoxiile" filosofiei lui Blaga, după care cunoașterea luciferică nu exclude ci include cunoașterea paradisiacă, exprimată imagistic prin „vălul" ce *ascunde* dar totodată și *arată* misterul, după „semnele" sale, în aceasta constînd resortul tensiunii interioare a intelectului în metafora transcendentă, prin asonanța și disonanța imaginii față de idee, ca mod de revelare a misterului.

Un studiu recent al lui Sergiu Al-George identifică în această dialectică a contrariilor o dialectică a *simbolului*, care, dincolo de romanticii ce i-au dat viziune cosmică, merge pînă

[185] L. Blaga, *Orizont și stil*, *Trilogia culturii*, p. 120.

la dialectica paradoxală a sistemelor filosofiei indiene, „aspect ignorat de literatura de specialitate“ [186]. Baza interpretării este aceasta : „Relația dintre poezie și filosofie la Blaga, credem noi, se regăsește nu atît în tema misterului cît mai ales în ceea ce mediază între conștiință și mister, în tensiunea mijloacelor la care s-a recurs pentru a-l pătrunde, tensiune care se produce atît în cunoaștere cît și în afect“. Și ceea ce în contextul gîndirii tradiționale indiene reprezintă orientarea spre o realitate superioară, spre absolut, o trecere de la realitatea empirică spre una transcendentă, realizată prin simbol. Este definită aici structura simbolică după un mod de a concepe metaforicul ca o deschidere către *antinomic*, într-o gîndire ce nu respectă cele două principii logice, al identității și al non-contradicției, în așa fel că „dubla natură, pe care o instituie metaforicul în general, se percepe în cazul simbolului prin sentimentul paradoxal că un anumit obiect, persoană sau gest, este ceea ce este, dar totodată mai este și altceva“ [187]. E o relație care nu aparține nici comparației și nici identității depline, ci coexistenței similitudinii și disimilitudinii din procesul analogic, în care absolutul se arată și totodată se ascunde după „semnele“ sale. Deci e vorba de o formă materială, sensibilă, și nu doar discursivă a metaforicului, în acest act de transcendență, definit de S. Al-George, după filosofia indiană, ca o relație total integratoare în unitatea ființei universului, realizată din adîncul conștiinței : „În experiența simbolică există diverse trepte în modul în care imaginea concretă participă la realitatea absolută. Astfel, imaginea simbolică pe treapta sa cea mai de jos poate să fie o simplă sugerare sau o evocare a simbolizatului, însă pe treapta sa cea mai de sus simbolul este însăși realitatea simbolizată ; imaginea în acest ultim caz nu *simbolizează* ci *este* această realitate însăși, participarea devenind totală“ [188]. Este deci un sens global al „realului“, ce nu poate fi definit în termeni concreți, ci numai printr-un *act inferențial*, de integrare a esenței invizibile într-un „semn“ al realului, nu după un raționament de tip conceptual, ci după o cunoaștere de tip semiologic, în care semnul se găsește în raport cu semnificatul pe care-l dezvălui în relația de „coesențialitate“ sau de produs al semnificatului [189].

[186] Sergiu Al-George, *Arhaic și universal*, Ed. Eminescu, 1981, p. 233.
[187] Id., *ibid.*, p. 243.
[188] *Ibid.*, p. 267.
[189] *Ibid.*, p. 238.

E o dialectică paradoxală, deci, avînd ca model gîndirea antinomică a filosofiei indiene, menținută și de Blaga în afirmația că „miturile exprimă un sens, dar îl exprimă numai în măsura în care îl și ascund". Sau, am spune după poet, mitul este „vălul" după care Veșnicul *se ascunde*, așa *aflîndu-l* fiecare, ca „mister", în metafora poetică, după ce s-a pierdut semnificația religioasă a mitului arhaic, înlocuit cu un mit modern al poeziei, prin sentimentul „ascunderii" absolutului după „semnele" sale. Cît de justificată este reducerea întregii opere a lui Blaga, în relația ei dintre poezie și filosofie, prin referirea la antinomiile gîndirii indiene, rămîne discutabil, dar punînd comentariul în termenii unei poetici moderne vom explica, din perspectiva acesteia, coincidențele structurale ale dialecticii simbolului poetic cu dialectica gîndirii mitice.

Filosoful, acordînd metaforei o semnificație „ce se proiectează imensă pe zările meditației", deschidea „zarea interioară" a tensiunii intelectului în metafora numită de el revelatoare, identificînd transferul semantic cu actul transcenderii spre „ceva", cu sensul participării la „absolut", în metafora transcendentă. Este o revelare a absolutului în „disimularea extensivă" a cunoașterii luciferice, după dialectica paradoxală, a asociației și a disociației dintre imagine și idee, sub forma *analogiei disanalogice* în structura de adîncime a gîndirii simbolice, exprimată poetic printr-o transcendere a opoziției dintre inteligibil și sensibil. Este deci o relație de ordinul terțului inclus, după logica gîndirii raționale, sau de ordinul antinomicului, după logica gîndirii simbolice.

După regula enunțată privind tripartiția ontologică a imaginarului, admițînd că în interiorul fiecăruia din cele trei nivele de ordinul *Primului, Secundului, Terțului*, se regăsesc la rîndul lor aceleași trei nivele, în semnificația metaforei ascendente proiectată pe „zările meditației" de ordinul *Secundului*, opus *actului referențial*, de ordinul Primului, este *actul inferențial*, de ordinul Terțului. E o revelație a transcendentului pentru integrarea sensului global al *realului* în „semnul" său, în imaginea care nu doar *simbolizează* realitatea absolută, ci *este* o imagine a totului. Vom numi *transiență* această inferență logică a metaforei transcendente pentru înscrierea realității într-o „imagine a totului", pentru subiect la limita reprezentării lui ca „realitate", într-o idealitate ce ține locul realului, prin atragerea misterului în cunoaștere pentru revelarea lui ca mister. Este un spațiu al dinamismului semantic care numai printr-o extindere a sensului transcendenței în planul logicului, după

principiul identității și non-contradicției, poate fi considerată o revelație negativă cu sensul de „minus-cunoaștere". Căci „misterul" în poezie este o „plus-cunoaștere", realizată în imaginea particularului prezentat ca universal, cu ajutorul semnului-rațiune, după logica gîndirii simbolice, printr-o refacere din interior a sensului transcendenței, din planul de adîncime al *semnificării*, care îl substituie pe cel de suprafață al *comunicării*. Ultima lui treaptă, în evocarea simbolizatului ca absolut, este simbolul însuși al absolutului, la limita experienței posibile a reprezentării, identificat de poet cu actul transcendenței, în revelația poetică a misterului, ca semn al *creației* umane.

În experiența religioasă absolutizarea *semnificativului* prin identificarea lui cu sacrul duce uneori la o *transcendentomanie*, considerată la Blaga, în studiile despre geneza metaforei, ca un impas al destinului creator al omului. Dată fiind imposibilitatea de a revela în chip absolut transcendentul, omul condamnă uneori orice act creator, cum s-a întîmplat în excesul iconoclaștilor, care au condamnat icoanele în numele unei transcendențe pure și invulnerabile, considerînd că orice imagine este exterioară și degradează misterul suprem, pînă cînd prin intervenția unei bazilice, plină de grația firescului, s-a revenit la libertatea de a întruchipa misterele, în spiritul orginal, aplecat spre plăsmuiri sensibile, al vechii Elade ; și, mai nou, tot așa adversitatea calvină-protestantă față de plăsmuiri, față de reprezentări, amintește pe aceea a iconoclaștilor [190].

În poezia lui Blaga, *metafora transientă*, frînînd transcendentomania, restituie faptului schematizat sensul lui adînc uman, pentru ca prin asonanța și disonanța concomitentă dintre imagine și idee să ducă la soluția „misterului" ca *mister*. Sensul *transienței* rezultînd din frînarea transcendenței și disimularea ei, se poate reconstitui din etapele substituirii mitului cu expresia simbolică poetică, pentru explicarea ei ca *geneză a mitului poetic*.

DIALECTICA TRANSCENDERII ȘI METAFORA TRANSIENTĂ

În miturile arhaice, prin identificarea *realului* cu *sacrul* într-o experiență a realității absolute, s-au ivit ideile de *realitate*, de *adevăr*, de *semnificație*, păstrate în conștiința filosofică

[190] L. Blaga, *Geneza metaforei, Trilogia culturii*, p. 493.

a timpurilor moderne în speculații asupra *valorilor*, susceptibile de a oferi existenței umane un *sens*. Căci mitul, oricare ar fi natura lui, susțin etnologii, este totdeauna un *precedent* și un *exemplu*, în raport cu acțiunile omului, sacre sau profane, de aceea funcțiunea lui dominantă este de a fixa modelele tuturor riturilor și ale tuturor acțiunilor umane *semnificative* [191]. Specific gîndiri mitice e o anumită adaptare a sensului la model, care îi acordă semnificație. După definiția lui M. Eliade miturile vii constituie „paradigmele oricărui act semnificativ" [192], adică descoperă o modalitate cosmică ce depășește considerabil zona fenomenelor naturale, deci „paradigmatică" în raport cu condiția umană. „Un obiect sau un act nu devine real decît în măsura în care el imită sau repetă un arhetip. Astfel realitatea se obține inclusiv prin repetiție sau participare ; tot ce n-are un *model* exemplar este lipsit de sens, cu alte cuvinte lipsit de realitate" [193]. Și în această modalitate paradigmatică a mitului urmează să recunoaștem și funcția lui transientă în geneza mitului poetic.

După o definiție a lui L. Blaga : „Miturile sînt fără îndoială un produs al imaginației, dar în raport cu realitățile care le sugerează au ceva din evidența unor axiome" [194]. Prin evidența axiomatică a miturilor trebuie înțeles caracterul paradigmatic nedefinibil al conceptelor gîndirii mitice și natura nedeterminabilă a confruntării lor cu realitatea, ca și cum ele ar avea suficientă valabilitate produse fiind de imaginație. Sau să-l citățm pe G. Gusdorf : „Forță de expansiune, nu cunoaștere obiectivă a unei realități date, căreia ea se va forța de a-i reproduce conținutul literal" [195]. În acest caz „literalitatea" înseamnă o anumită *structură* a timpului și a spațiului în raport cu realitățile pe care ele le cuprind, fiecare loc particular și fiecare eveniment implicînd principiul unificării și al totalității, într-o nedeterminare a lor ca lume ce „vorbește" omului prin semnele ei, și totodată „se ascunde" după semnele sale într-o corespondență a planului uman cu cel cosmic.

În „literalitatea" spațiului și timpului de structură mitică, ale căror *semne* sînt lucrurile și evenimentele, identificăm ceea ce poetica modernă numește „modelele lumii", create pe baza

[191] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p. 346.
[192] M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 30.
[193] M. Eliade, *Images et symboles*, p. 210.
[194] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 164.
[195] G. Gusdorf, *Mythe et métaphisique*, p. 58.

sistemului semiotic al limbii [196]. În acest sistem numim *topic* spațiul și timpul, considerate ca poziții *zero*, punct „originar" al sistemului de referință înscris în discursul lingvistic [197]. Localizarea spațială și temporală în gîndirea mitică instituie în discursul semiotic al limbilor situat pe axa sintagmatică a *comunicării*, o categorie *topologică*, situată pe axa paradigmatică a *semnificării*, adică un spațiu și un timp *originar*, prin care omul își afirmă *transcendența* sa, semnul exigenței fundamentale a realității umane în „mitul viu" și mod de a semnifica o realitate „trans-reală", după modelul mitului arhaic, în mitul poetic modern.

În mitul poetic al lui Blaga am numit funcție *transientă* a metaforei acest mod de situare a condiției umane sub semnul „panontismului", care sporește semnificația „integrării" antropocosmice a omului prin atragerea în cunoaștere a misterului ca mister, ca lume care vorbește omului prin semnele ei, într-o corespondență a umanului cu cosmicul. E un mod de a *reprezenta* o „trans-realitate" („trans-entia"), prin prezentarea *particularului* la nivelul *universalului*, de ordinul Terțului după sistemul ternar de producere a sensului în limbajul poetic. În interiorul lui vom recunoaște, la nivel semiotic, *tensiunea* interioară, de ordinul Secundului, ca și *prezența* lui dată, de ordinul Primului, într-un sistem semiotic al *metaforei transiente*, după o dialectică a realului, ca *particular* concret, la nivelul idealității *universalului*.

În metafora lui Blaga, construită pe transsemnificația mitului poetic, atributul „ființării" introdus în predicația semnificațiilor este bazat pe o nedeterminare mitică a timpului și a spațiului. Există în poezia lui „Cineva" care face din timpul și locul existenței o condiție originară : „Cîndva" și „Undeva", prin care totul există, fără a se confunda în mod „real" cu *tot* ce există :

Timpul mitic :

— (Lacrimile) :

Cînd izgonit din cuibul veșniciei
întîiul om
trecea uimit și-ngîndurat prin codri ori pe cîmpuri

[196] I. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, Ed. Univers, 1974, p. 26.
[197] A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisoné de la théorie du langage*, p. 214—216.

— *(A fost cîndva . . .)*:

A fost cîndva *pămîntul nostru străveziu*

— *(Eva)*:

Cînd *şarpele întinse Evei mărul . . .*

— *(Munţi şi nori)*:

De atunci *Munţii stau,*
grămezi de plumb, grămezi de lut
şi caută către zile de-nceput.

— *(Iezerul)*:

În pîlnia muntelui iezerul netulburat
ca un ochi al lumii, ascuns s-a deschis.
Oglindeşte un zbor prea înalt şi ceasul
curat, ce i-a fost odată *promis.*

— *(Pasărea sfîntă)*:

Ai trăit cîndva *în funduri de mare*
şi focul solar l-ai ocolit pe de-aproape.
În păduri plutitoare ai strigat
prelung deasupra întîielor ape

Spaţiul mitic:
— *(Fum căzut)*:

Undeva, un cîntec se pătrunde
de chemări de veci

— *(Sufletul satului)*:

Aici orice gînd e mai încet,
şi inima-ţi zvîcneşte mai rar,
ca şi cum nu ţi-ar bate în piept,
ci adînc în pămînt undeva.

— *(În munţi)*:

Şubt scut de stînci, undeva
un balaur cu ochii întorşi spre steaua polară
visează lapte albastru furat din stîni.

— *(Satul minunilor)*:

Ajuns-am prin pulberi şi mirişti
unde *răzbat numai unii*

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

— *(Văzduhul semințe mișca):*

Văzduhul semințe mișca
spre ținte doar undeva-n mituri *întrezărite.*

Deschidem aici, în mitul poetic al lui Blaga, prin funcția revelatoare a metaforei, ultimul plan al acțiunilor umane semnificative, avînd ca un posibil punct terminus *trans-semnificativul*, o „literalitate" ce înseamnă „totalitate", ale cărei *semne* sînt lucrurile, în *metafora transientă*, construită ca mod de predicație pe o trecere paradoxală de la un anumit mod de a fi, al *lucrurilor reale*, la un alt mod de a fi, al *idealității* realului.

Termenul „transient", compus din „trans — ens", e folosit în filosofie pentru a denumi creațiunile minții noastre, inexistente ca realități „concrete", ci doar ca realități „ideale", cum sînt bunăoară conceptele matematice, care nu sînt realități, ci denumesc un fel de scheme generale ale realității, în raport de proporționalitate cu realitatea. Cum spune G. Frege în *Fundamentele aritmeticii:* „Legile numerelor n-au trebuință [...] de a fi confirmate de practică, pentru că le considerăm aplicabile lumii exterioare [...] Ele nu afirmă o legătură între fenomene naturale, ci între judecățile printre care figurează legile naturii". Ceea ce nu înseamnă că nu există fapte, ci numai că imaginile lumii externe devin *semne* ce permit crearea unui fel de centru al unui cîmp semantic, fără de care imaginea este cu strictețe inutilă. Semne care pot pune în fața spiritului „ceea ce este absent și invizibil și eventual chiar inaccesibil sensului", de exemplu noțiunea de „origine", „timp absolut" ș.a., fără a ține seama că acestea au fost create de logica însăși care încearcă să justifice natura lor axiomatică. Și de aici distincția făcută de Frege între *obiectiv* și *real:* de exemplu „Axa pămîntului" este *obiectivă*, dar nu o pot numi *reală* ca pămîntul însuși [198].

Preferăm termenului de *obiectiv* pe acela de *transient* pentru a denumi prin el Axul lumii, revelat în originaritatea lui ca un Centru al lumii, în metafora transientă, deși circulația termenului de „transiență" este îngreunată de confundarea *existenței* ființei supreme, lipsită de realitatea celorlalte ființe, cu *transcendența*, după doctrinele teologice ale transcendenței „realului" divin în raportul lui cu „realul" uman. Dar aceasta nu ne împiedică să recompunem cuvîntul într-un sens de „tre-

[198] Timothy J. Reiss, *Peirce, Frege, la verité, le tiers inclus et le champ pratiqué, Langages*, 1980, 58.

cere la limită", („trans-entia"), pentru a denumi prin el un transfer de sens de la „empire" la „locul inteligibil" în mitul poetic al lui Blaga.

În mentalitatea religioasă arhaică unul din modurile *realului*, pentru care mitul fixa un model în raport cu propria sa condiție, era *sacrul*, care transforma *virtualul* în *transcendent*, în *realul absolut*, printr-o adevărată mutație ontologică, în care trecerea de la un mod de a fi la un alt mod implică totdeauna o ruptură și o transcendere, în *riturile* de trecere. După desacralizarea mitului, în sistemul de comunicare al limbajului, din modelul mitic a rămas un mod de a semnifica în care imaginea, prin substanța ei mitică, nu este, ca în mitul viu, o exploatare de sens pentru modelarea realității, ci o posibilitate fundamentală a discursului speculativ de a „trans-semnifica" existența într-o structură „originară" a ei, eliberată de orice conținut sacral. De la realitate la idealitate, „transcendența" imaginii, ca motiv mitic și chiar teologic, este „revelatoare" nu ca mit și nici ca teologie, ci ca metaforă, într-un mit poetic, în poezie neexistînd universalii *reale*, ci numai *poetice*. Iar „universaliile" poetice sînt „întregirile" realului în imaginar, corespunzătoare unui mod afectiv al revelării „totalității" în care ființele, ca și lucrurile, se prelungesc, ca în propria lor realitate, în imaginar ele fiind „semne" ale propriului lor „tot".

În această substituire constă și „eresul" poeziei lui Blaga, bazată pe desacralizarea mitului viu, ca imagine poetică a transcendenței, în metafora *transientă*, prin transferul de sens „in trans-entia", de la „empirie" la „idealitate". Viziunea transcendenței, caracteristică „mitului viu", subminată fiind de destrămarea conștiinței mitice, o „boală" în structura spațiului și timpului mitic, și *transcendența* va fi substituită, în imaginea poetică, de o *transiență*, ca imagine a „întregului" în evocarea unei lumi „deschisă" subiectului, dar fără „nume", în sentimentul onticului, după exigențele fundamentale ale unei afirmări „primare" sau „originare" a realității umane *(Boală)*:

Intrat-a o boală în lume,
fără obraz, fără nume.
Făptură e ? Sau numai vînt e ?
N-are nimenea grai s-o descînte.
. . . . . .

Piezișe cad lacrimi din veac
Invoc cu semne *uitare și leac.*

Făptura fără obraz și fără nume invocată de poet era un „deus absconditus" în miturile divinităților arhaice, și prin lacrimile căzute pieziș din veac o „boală" a intrat în lume, pentru că prin dezgolirea realului mitic de sensul lui „real" transcendent „ființa" lui nimeni nu poate să o mai descinte prin grai. O boală a *necuvîntării* este așadar transcendența în „semnele" lacrimilor căzute „din veac", pentru că „zeul ascuns", în idealitatea „ființei" transcendente fără obraz și fără nume, nu poate fi *altceva*, pentru a primi un *alt* nume, decît „misterul". O „boală" a intrat în lume fiindcă în cîmpul cunoașterii paradisiace a intrat dramatic cunoașterea luciferică, a cărei „criză extatică", metaforic exprimată, este revelarea unui Dumnezeu nenumit, existent doar ca „mister" originar într-un mit poetic, în așa fel că idealitatea ține locul realității, ca sens „originar" al lucrurilor, revelat în metafora transientă ca „mister". Și astfel, ultimului act al *crizei luciferice*, acela al integrării în mister, care zădărnicește cunoașterea paradisiacă, îi corespunde *metafora transientă*, ca revelare a unui mod de „a fi" ce devine, în „actul revelator" uman, orizontul ontologic propriu condiției umane.

După modelul triadic al mediației isotopiilor în etosul poetic, în relația *anthropos — logos — cosmos* [199], între mediația referențială, în care textul comportă explicit termenii procesului mediator în forma comparației, și mediația retorică, în care textul reduce progresiv opoziția termenilor, nu este decît o diferență de grad, prima fiind față de a doua ceea ce este comparația față de metaforă. Dăm un exemplu de includere a mediației referențiale la nivelul semiotic de ordinul *Primului*, al prezenței, constituită ca atare dintr-un cod mitic aparținînd contextului folcloric universal, în imaginea poetică de structură mitică, pentru ca, prin includerea *tensiunii* de ordinul Secundului, să devină o reprezentare de ordinul *Terțului*, în limbajul poetic.

În una din poeziile elanului dionysiac, al confundării *eului* cu *natura*, divinitatea fiind „ascunsă" în natură, eul poetului este pus sub semnul „tăcerii" zeului într-o *metaforă transimanentă (Pan)*:

Acoperit de frunze veștede pe-o stînoă zace Pan.

. . . . . .

Stropi *calzi* de rouă-*i cad pe buze*:

[199] Grupul *m*, *Rhétorique de la poésie*, p. 83.

unu,
doi,
trei.
Natura *își adapă zeul.*

. . . . . .

Tăcere.

„Tăcerea" lui Pan, în natura nemișcată, este o mediere *referențială* pe care se va sprijini mediația *retorică*, de o poeticitate maximală în imaginea naturii însăși ce „tace" în firea omului, după moartea sau uitarea „zeului", într-o *metaforă transientă*. În metafora mitică „grota" zeului, în care Pan „cîntă" *lumilor* din nai, devine „grota" *omului*, cînd omul, „ca un ascet de piatră", este încremenit, ca și zeul, în *tăcerea* lui *(Stalactita)*:

Tăcerea-mi este duhul —

. . . . . .

Lin,
'in,
lin — picuri de lumină
și stropi de pace — *cad necontenit*
din cer
și împietresc — în mine

În locul unei mediații referențiale — „exteroceptivă", cum i-ar zice Grupul *m*[200] — ca imagine a zeului Pan, într-o *metaforă transimanentă*, apare o mediație retorică — „interoceptivă" după aceiași autori —, care se produce în textul poetic și nu în afara lui, realizată ca *metaforă transientă* printr-o operație de lectură mai specific literară decît prima, realizată prin stabilirea unui raport pe baza analogiilor referențiale. *Tăcerea* este *logosul* asociativ ce înglobează cei doi termeni în relația *anthropos — cosmos*, deci o însușire comună a isotopiilor care astfel se pot înlocui una pe cealaltă printr-o mediație constînd în asocierea unui *actant uman* cu un *predicat cosmic*:

îmi pare
că sînt o stalactită *într-o grotă uriașă.*

Imaginea are o simplicitate formală de suprafață, ca relație între doi termeni: umanul și cosmicul, dar în planul de adîncime ea comportă trei termeni, din care termenul mediator,

[200] Id., *ibid.*, p. 92.

care și produce prin mijloacele limbajului anularea distanței între cele două categorii fundamentale ale sensului, este implicit :

> duhul *meu este* tăcerea *(după cum* tăcerea *este și starea* stalactitei).

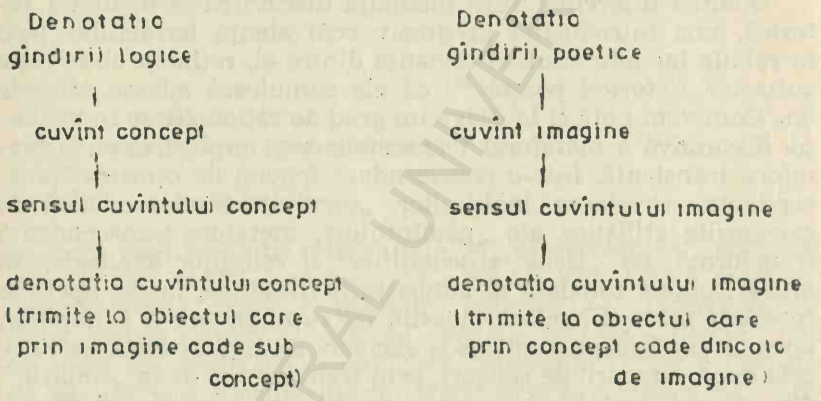
Și acest termen mediator face posibilă, produsă în interiorul textului poetic, înlocuirea *duhului* poetului cu o „*stalactită* într-o grotă uriașă, în care cerul este bolta". Mitul nu este astfel un „intertext", ci un „text", ca posibilă deschidere a sensului într-un strat poetic central, a cărui valoare „discursivă" se produce printr-o coerență isotopică a lecturii unice, bazată pe redundanța sensului într-o geneză interioară a imaginii în ceea ce am putea numi, ca mit poetic, *mitul tăcerii* în poezia lui Blaga.

Pentru diferența între mediația discursivă și mediația retorică, una introducînd progresiv echivalența termenilor puși în relație iar alta anulînd distanța dintre ei, reținem observația autorilor *Retoricii poeziei* [201] că ele cumulează adesea efectele lor. Cum vom nota și la Blaga un grad de raționalitate în mediația discursivă a metaforei transcendente și implicarea ei în metafora transientă. Într-o transcendere frînată de censura transcendentă, revelarea înălțimilor „cerului" fiind modelată de categoriile stilistice ale „pămîntului", metafora transcendentă transformă pe „Deus absconditus" al religiilor avansate, în *Mister*, obiect totodată al cunoașterii filosofice, într-o operație retorică, privind exclusiv textul, de *suprapunere* a isotopiilor, poemul anulînd prin mijloace exclusiv de limbaj distanța între cele două categorii de sensuri, prin transferarea de la „empirie", din planul metaforei *transimanente*, la „idealitatea" ființei, („trans-entia") în planul metaforei *transiente*.

Este un alt mod de a demonstra ceea ce G. Frege susținea, anticipînd metodele semioticii moderne, despre natura axiomatică a invizibilului în imaginile lumii externe, un fel de centru al cîmpului semantic fără de care imaginea n-are sens, și care, după P. Ricoeur, se realizează în metaforă prin implicația metafizică a analogiei ființei într-o mișcare de trimitere de la vizibil la invizibil. Am spune altfel, o mișcare de la *eidolon* la *eidos*, în procesul gîndirii poetice. Cînd Peirce și Frege au introdus relația *triadică* în spațiul de articulare al discursului speculativ prin dinamismul semantic al enunțului metaforic,

[201] *Ibid.*, p. 102.

presupuneau că ea este „ireductibilă“ sau „genuină“, cu argumentul că „adevărul“ exprimat nu este niciodată limitat — el nu este un „sau — sau“, ci doar un punct de plecare al unei activități gînditoare în lume [202]. De aceea o distincție facem aici între denotația gîndirii logice și denotația gîndirii poetice. Pentru prima, dialectica sensului face necesară o corelație continuă în interiorul unui cîmp *ideo-genic*, discursiv, urmînd principiului logic al *terțului exclus*. Pentru cea de a doua, dialectica sensului face necesară o corelație continuă în interiorul unui cîmp *imago-genic* și care, pentru ambiguitatea sensului pe care imaginea, ca reprezentare, o introduce în concept, urmează principiului poetic al *terțului inclus*. Și, adoptînd o schemă din corespondența lui G. Frege cu E. Husserl [203], punem în relație denotația gîndirii logice cu denotația gîndirii poetice după următoarea coincidență de planuri :



Motivarea aceasta o reținem din interes metodologic cînd este vorba de un poet ca Blaga, la care discursul speculativ și discursul poetic sînt în cea mai mare apropiere, printr-o implicație a metafizicii în procesul gîndirii poetice. În metafora transcendentă de tip „analogia entis“, implicînd un discurs mixt onto-teologic, primordialitatea „iconicității“ era conținută în primul termen al referinței, pe care participarea îl face posibil ca raport de analogie. Prin transferul de sens de la empiric la „locul inteligibil“, transcendența nu mai revelează „realitatea“ ce enunțul metaforic i-o atribuie în mod absolut,

[202] Timoty J. Reiss, *loc cit.*, p. 116.
[203] Id., *ibid.*

după prioritatea analogiei transcendentale, ca onto-teologie ce face din ea o „ființă" divină. Prinsă în conflictul dintre „același" și „diferit", în accepția în care numim metafora „analogiei ființei" în doctrinele onto-teologice, metafora transientă, deși constituie o introducere pentru întrebarea prin *concept*, cuprinde un „meta" — un „dincolo" —, o ființă pentru care unitatea conceptuală și unitatea reală, în „imaginea-limită" a poeziei, nu corespund exact la intersecția discursurilor concomitente, filosofic și poetic, într-o „onto-poezie". Cu precizarea că nu e vorba de o metaforă a *filosofului*, ci de una a *poetului*, o metaforă care, realizîndu-se pe axa verticală a transcendenței, va revela adevărul „ființei" universului, a *cosmosului*, într-un discurs filosofic și poetic totodată.

Prin transferul de sens de la „empire" la „idealitatea" Ființei, prezența divinului ca existență absolută este pusă sub semnul întrebării, tocmai prin transformarea mitului viu în mit poetic, pentru revelarea unui sens al absolutului, virtual existent, ce face din divinitate o „ființă" fără să o individualizeze, adică „semn" al unei „transcendențe", care oferă tuturor lucrurilor un *sens*:

— *(Din cer a venit un cîntec de lebădă)*:

Cineva *a-nveninat fîntînile omului*

— *(Cuvîntul din urmă)*:

Cine *mă-ndrumă pe apă ?*
Cine *mă trece prin foc ?*
De paseri cine *mă apără ?*
la rădăcinile tale mă-ngrop
Dumnezeule, *pom blestemat.*

„Dumnezeu ascuns", în „apă", „în „foc", este „pom blestemat" pentru că imaginea lui în enunțul metaforic nu revelează o „anumită" ființă, ca în revelația religioasă a divinității, și nici un „în sine", ca în filosofiile transcendentale. Dacă prin transsemnificația mitului în orice metaforă revelatoare se revelează un rest nesubstituibil, intraductibil în termeni logici, în metafora transientă, gnoseologic vorbind, prin actul final al ecstaziei intelectului, misterul nu este o „idee supremă", cum este Binele în idealismul lui Platon, nici o „substanță", cum este Dumnezeu identificat cu Natura lui Spinoza, și nici un concept-limită, obiectivat ca „lucru în sine" în transcendentalismul lui Kant, ci este un mister, revelat ca „mister".

Transcendența *în mister* acordînd acestuia un *sens*, *transientul*, ca *sens poetic* al transcendentului, este ceea ce se revelează prin funcțiunea ontologică a mitului. Pentru că metafora transcendentă dezgolește de conținut religios imaginea transcendenței, în locul *realului transcendent* se constituie în obiect de „revelație" *idealul transient*, ca o prelungire a *realului uman*, în metafora transientă. Cu alte cuvinte, prin actul de „transiență" realul mitic, disimulat ca *mister deschis*, este „semn" dezgolit de conținutul real al transcendenței, astfel că *idealitatea* ține locul *realității*. Ca mit poetic el devine *imaginarul*, adică o paradigmă a sensului transcendenței, al unui „pan-ontism", care sporește arhetipul unui întreg ansamblu de mituri, paradigmatic pentru existența umană, în metafora transientă.

„Ontologicul" este ceea ce G. Bachelard, cu referire la marile imagini ale universului, numește „verticalitate" : «Schema înălțării și simbolurile verticalizante sînt cele care, mai mult ca oricare altele, „angajează" întregul psihism. Orice valorificare nu e oare o verticalizare ?» [204]. După cum în poezia lui Blaga „verticalitatea" metaforei transiente, purtînd în structura simbolică sensurile mitului trans-semnificativ, susține bolta mitului poetic, ca viziune a transcendenței. Funcția transientă a metaforei revelatoare, ca trans-semnificație a mitului, va fi așadar o funcție ontologică, universul fiind reconstituit printr-o „nostalgie a originilor", într-un cosmos „originar" al „începuturilor", în care lucrurile reale, reprezentate prin simbolurile Centrului, își pierd calificarea distinctă și concretă. Este o configurație de structură, care înlocuiește *realul absolut* cu *idealitatea* sau transiența cosmosului *(Liniște între lucruri bătrîne)* :

În apropiere e muntele *meu*, munte *iubit*.
Înconjurat de lucruri bătrîne,
acoperite de mușchi din zilele facerii.

Sau ca în această „cosmogonie" poetică *(Munți și nori)* :

Munții s-au făcut
cînd Norii de la început
s-au dezbrăcat de greul plumb,
de greul lut.
. . . . . .

[204] Apud G. Durand, *Structurile antropologice...*, p. 153.

De-atunci munții stau,
grămezi de plumb, grămezi de lut
și cată către zile de-nceput.

Aplicînd terminologia stilisticii moderne, pentru a indica structura paradigmatică a mitului în raport cu spațiul și timpul ca dimensiuni exterioare ale *realului*, ca *absolut*, spunem că munții, ca simbol mitic, își păstrează semnificația transcendenței, dar norii, în peisajul stîrnit dinlăuntru, de sentimentul „totalității", sînt semnele „întregului", care, ca spațiu de structură, dau „configurație" sau „literalitate" elementelor lui constituiente. *Norii* sînt față de *munți* propriul lor tipar paradigmatic, *originarul*, care dă *sens* umanului în participarea lui la real. Prin metafora transientă, o inversiune se operează astfel în planul ontologicului, *realul uman* purtînd semnele *absolutului*, revelate de lucrurile și evenimentele existente în spațiul și timpul existenței umane. În „cîntarea" poetului, ca metaforă transientă, omul însuși, sub semnele „întregului" privit, este *nor (Cîntare subt pietre și flori)*:

O viață întregă, visînd, am scris despre oameni.
. . . . . .
Azi nu mai visez, dar, în sus privind, parcă știu
Ce subt Lună și-n lume uitat-am de-atîtea ori:
Nori *sînt* oamenii, oamenii *totuși sînt* nori.

Dar nu numai simbolurile Centrului, cum sînt munții, ci toate lucrurile, într-un univers mitic alcătuit pe măsură ce centrul se găsește peste tot unde omul afirmă transcendența sa, sînt astfel semnele „întregului", ca orizont nedefinit ce-l împresoară pe om. Ele sînt „atotștiutoarele", cum spune poetul *(Atotștiutoarele)*:

Ascultă cu un cuvînt, ascultă ce bănuiesc
despre lucruri. Cît țin hotarele
ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc.
Sîntem împrejmuiți de atotștiutoarele.

Ne sunt acoperite viața și patima
Lucrurile însă, ele nu știu.
. . . . . .
Noi ne cunoaștem doar golul, aleanul,
Lucrurile ne ghicesc împlinirea.

Și nu numai lucrurile, ci și ființele desmărginesc astfel firea, ce se dezvăluie „fantastic" în totalitatea ei, într-o ancorare transcendentă a ființei omului în lume, și care dă *sens* realului uman *(Cerbul cu stea în frunte)*:

Prin ceață cînd lunecă
zări el adulmecă,
nu apropiatele,
ci depărtatele.

. . . . . .

Și-aude, subt-naltele,
unele, altele:
erele, sferele.

Cerbul cu stea în frunte este animalul din poveste ce aude „unele-altele" în „celălalt tărîm", într-o viziune *orfică* a redescoperirii sufletului uman în spațiul cosmic, ca „armonie" a universului — „erele-sferele".

Într-o asemănătoare viziune a armoniei sferelor, animalul mitic, deci „de poveste adevărată", este *unicornul*, animalul fantastic ce personifică proiecția *umanului* în *cosmic* printr-o răsturnare a *cosmicului* în *uman (Ce aude unicornul)*:

Prin lumea poveștilor
zumzetul veștilor.

Prin murmurul mărilor
plînsetul țărilor.

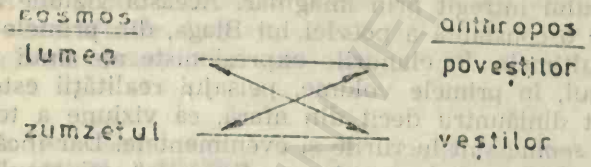
Prin lumea aevelor
cîntecul Evelor.

Prin vuietul timpului
glasul nimicului.

Prin zvonul eonului
bocetul omului.

Inversînd termenii isotopiilor *anthropos — cosmos*, de la uman spre cosmic ridicîndu-ne: *zumzetul* veștilor, *plînsetul* țărilor, *cîntecul* Evelor, *glasul* nimicului, *bocetul* omului — sînt „ce aude unicornul", un *ecou* în planul cosmic. Aceasta înseamnă în etosul poetic o redescoperire a timpului și a spațiului uman, un sens cosmic al umanului așadar, care în mitul orfic era

sensul redescoperirii *sufletului* omului în *armonia* universului. Însumînd *umanul* în forma „negativului" aceşti termeni îşi găsesc împlinirea înţelesului lor uman prin recunoaşterea în ei a *cosmicului*: lumea *poveştilor*, murmurul *mărilor*, lumea *aevelor*, vuietul *timpului*, zvonul *eonului*. Adică ceea ce n-are determinare în timpul şi spaţiul obiectiv, ci numai în cel subiectiv, ca timp şi spaţiu pe care sentimentul ontologicului, al verticalităţii, se forţează de a le reproduce, prin *logos*, în transcendenţa negativului, dînd *misterului* un *sens*. Şi, prin funcţia de reintegrare a omului în univers, proprie mitului arhaic, inclusă în structura mitică a imaginarului, sensul misterului este implicat ca termen mediator între uman şi cosmic. De la cosmic la uman coborîndu-ne, pe baza analogiilor lumii *universului* cu lumea *omului*, patru isotopii articulate în text pot să fie suprapuse două cîte două, pentru echivalarea planului uman cu cel cosmic, după schema :



Este o relaţie în diagonală a „contrariilor" în construcţiile isotopice şi proiecţiile mediatoare, care face posibilă lectura textului ca „totalizare în funcţionare". Asemănarea „zumzetului" cu o „lume" în planul cosmic, şi a „veştilor" cu „poveştile" în planul umanului implică o relaţie mediatoare interioară pe diagonala schemei : „zumzetul poveştilor" şi „lumea veştilor", care face posibilă, în redundanţa categoriilor semantice, analogia planului cosmic cu cel uman :

$$\frac{\text{lumea}}{\text{poveştilor}} = \frac{\text{zumzetul}}{\text{veştilor}}$$

Relaţia mediatoare interioară, între cosmic şi uman, se realizează de la retoric la mitic, printr-o „vitalizare" a cosmicului, pentru ca astfel cosmicul să dea semnificaţie „totalizatoare", ontologică, umanului, într-o unitate internă a imaginilor succesive : „zumzetul poveştilor", „plînsul mărilor", „cîntecul aevelor", „glasul timpului", „bocetul eonului". În acest fel este textul, ca etos poetic, o proiecţie a paradigmaticului, în structura

mitică a imaginarului, subiacentă discursului, pe axa sintagmaticului, în expresia verbală, într-o lectură retorică a poemului. Liniile sintagmatice, în relații de identitate semantică, în discursul conceput ca multiplicator de semnificație, sînt raportate la planul paradigmatic, mitic construit, *ce aude unicornul :* „plînsetul țărilor", „cîntecul Evelor", „glasul nimicului", „bocetul omului". Iar planul integrator este o modalitate de revelare a misterului ca „mister", pentru întemeierea timpului și spațiului uman în timpul și spațiul primordial, care pentru poet dau *sens* universului uman, în metafora transientă : „lumea poveștilor", „murmurul mărilor", „lumea aevelor", „vuietul timpului", „zvonul eonului".

Așadar un *apriori* cosmologic și existențial, ca anticipare constantă a realului, într-un spațiu și un timp imaginar, revelează metafora transientă, prin ea „deschizîndu-se" subiectului un mod de a se constitui în „totalitate", ce dă adîncime și durată realului întregit prin imaginar. Această viziune a totalizării este o constantă a poeziei lui Blaga, din primele volume pînă la ultimele. În elanurile expresioniste ale unui patos al absolutului, în primele volume, peisajul realității este stîrnit mai mult dinlăuntru decît din afară, ca viziune a totalității, ale cărei *semne* sînt lucrurile și evenimentele. Dar încă tot din primele volume, ontologicul în „configurația" universului uman nu apare ca o stilizare a *sacrului*, ci ca o *desacralizare* a absolutului. Viziunea se va menține pînă în ciclurile postume, cu deosebirea că în locul elanurilor vitaliste, de factură expresionistă, vor apare echilibrările cosmice de factură spiritualistă *(Caravela) :*

De pe limanul așteptării,
bătut de valuri monoton,
pornim din visul trist spre altul —
deschis ca un senin eon.

Un cer, pe care nici o umbră
nu cade, iar ni s-a ivit.
Un cer, cum trebuie să fie,
ne mai suride la sfîrșit.

Trăim ca să cuprindem totul
Și să ne pierdem într-o zi.
Un Dumnezeu adînc, *albastru*
e marea-n care vom pieri.

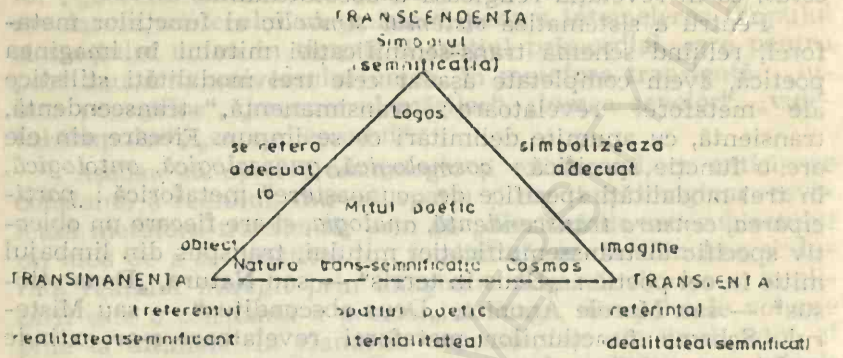
În această prezență a „originarului" constă trans-semnificația mitului, în metafora transientă : „Nimicul" nu este „lipsa de existență", ci este „Marele", un „zeu ascuns", un „mister originar", într-un mit poetic, de aceea prin transienta divinului, metaforic revelată, sîntem în prezența unei divinități care reprezintă *virtualitatea* timpului și a locului, o modalitate originară a întregii firi, fără identificarea *virtualului* cu *realul absolut*, ca în revelația religioasă a absolutului.

Pentru a sistematiza *sistemul simbolic* al funcțiilor metaforei, reluînd schema trans-semnificației mitului în imaginea poetică, avem completate așadar cele trei modalități stilistice ale metaforei revelatoare : transimanentă, transcendentă, transientă, cu anumite delimitări ce se impun. Fiecare din ele are o funcție specifică : *cosmologică, gnoseologică, ontologică*, în trei modalități specifice de „cunoaștere" metaforică : *participarea, censura transcendentă, analogia*, și are fiecare un obiectiv specific al transsemnificației mitului, transpus din limbajul mitic în cel poetic : „Deus in terris" — sau Natura, „Deus otiosus" — sau Marele Anonim, „Deus absconditus" — sau Misterul. Schema funcțiunilor metaforei revelatoare s-ar extinde astfel :

Imaginea poetică	Modalități poetice	Categorii revelatoare	Funcții	Cunoaștere	Existență	Semnificație
Metafora revelatoare (infinită) simbolul	miticul	semnificativ	transimanent (cosmologic)	participarea	Deus in terris - Natura	-de ordinul Primului
		trans-semnificativ	transcendent (gnoseologic)	cenzura transcendentă	Deus otiosus - Marele Anonim	-de ordinul Secundului
			transient (ontologic)	analogia	Deus absconditus - Misterul	-de ordinul Terțului

De la această schemă plecînd, ca abordare funcțională a metaforei revelatoare în structura imaginarului, urmează să lămurim în continuare în ce fel funcția „poetică" a imaginarului preia în *propriul lui limbaj* funcția poetică a mitului. Sau, în alți termeni, avînd în vedere că și gîndirea mitică procedează prin simboluri, a căror funcție fundamentală este una de „totalizare" a realului în planul imaginarului, de la transcendența simbolului plecînd, ca abordare analitică a metaforei, trebuie

să lămurim în ce fel, după schema modelului triadic al semiozei poetice, semnificația de ordinul Terțului este o problemă de limbaj. Și pe care vom prezenta-o, în reluarea teoriei lui Ch. S. Peirce despre „introducerea" referentului în definiția semnului, printr-o adaptare a triunghiului lui Richards și Ogden la sistemul semiotic al poeziei mitului la Blaga, în această schemă a funcțiilor mitice ale metaforei.



SPAȚIUL POETIC ȘI SECȚIUNEA DE AUR A POEZIEI

Literatura în general, și poezia în special, nu este numai „reflectarea" unui spațiu real, după concepția tradițională a „mimesului" ca mod de „reprezentare" în limbaj, căci limbajul însuși, conform studiilor mai recente de critică literară, este o „spațialitate" literară, *reprezentativă* și nu *reprezentată*, sau *semnificantă* și nu *semnificată*. G. Genette identifică spațiul literar cu „resursele sensului și ale multiplicității sale polisemice", cu „spațiul semantic care se adîncește între semnificatul aparent și semnificatul real, suprimînd în aceeași secțiune liniaritatea discursului. Acest spațiu și nimic altceva este ceea ce numim, cu un cuvînt a cărui ambiguitate însăși este fericită, o *figură*: figura este deodată forma pe care o ia spațiul și ceea ce se dăruie limbajului, și aceasta este simbolul însuși al spațialității limbajului literar în raportul său cu sensul" [205].

[205] G. Genette, *Figures II*, Éd. du Seuil, p. 47.

Pentru spațiul „textului" poeziei lui Blaga, ca *mediație* între *anthropos* și *cosmos* prin *logosul* limbajului poetic, pornim de la constatarea anterioară privind resursele sensului în secțiunea ce se deschide între semnificatul aparent și semnificatul real, în *figura* poetică : În mitul poetic „realul" transcendent nu este o „ființă" revelată ca o „prezență", ci ca ființă „transientă", adică „ideal" — existentă, revelată ca *mister*, în *metafora transientă*. („in trans-entia"). În orizontul misterului, ca orizont al intenționalității actului revelator, transientul nu este o formă de a nega realul, ci una de a-l „integra", prin capacitatea imaginației de a „întregi" aspectele perceptibile ale lucrurilor, în cadrul unui sistem de relații verbale, în care ființează literatura. Vom numi *spațiu poetic* acest spațiu de articulare a enunțului metaforic în dinamismul semantic, ca mod al realului de a se constitui pentru subiect în „totalitate", oferindu-i resursele unui „centru" al sensurilor, „totul interior" al imaginarului, în metafora transientă, în care *idealitatea* ține locul *realului*.

Prin identificarea spațiului poetic cu metafora transientă în mitul poetic al lui Blaga ajungem la un acord între raportul uman și lucrurile naturale prin care imaginarul apare nu doar ca o formă de a *nega* realul în favoarea irealului, ci ca una de a-l *depăși*, pentru a reveni asupra lui. Căci, cum spune M. Dufrenne : „Există un ireal care este un pre-real : este anticiparea constantă a realului, act în absența căruia, într-adevăr, realul n-ar fi niciodată pentru noi decît un spectacol fără adîncime și durată. Sîntem în lume cu condiția de a purta totdeauna lumea în noi și scopul de a o afla în afara noastră. [...] A preforma realul, într-o așteptare care-mi permite nu numai să nu fiu surprins și să-l recunosc — ci încă de a adera la el — aceasta ni se pare a fi funcția esențială a imaginației"[206]. Pe această relație ontologică, bazată pe capacitatea imaginației de a „întregi" aspectele pereeptibile ale lucrurilor, își construiește M. Dufrenne teoria despre funcția transcendentală a imaginației, vorbind de un *apriori* afectiv, de o funcție *noetică* a sentimentului : „Afectivul nu este în mine decît răspunsul la o anumită structură afectivă existentă în obiect. Și, invers, această structură atestă faptul că obiectul este pentru un subiect, că obiectul nu se reduce la dimensiunile obiectivității după care el nu este pentru nimeni : există în el ceva ce nu

[206] M. Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Ed. Meridiane, 1976, II, p. 29—30.

poate fi cunoscut decît printr-un fel de simpatie și dacă subiectul i se deschide“ [207]. Și în acest fel obiectul afectiv calificat nu este un obiect pur și simplu corelat unei conștiințe impersonale, calitățile afective desemnează și semnifică „un mod de a se constitui în totalitate, un mod — vom spune — de a se afecta pe sine, în loc de a fi indefinit determinat din afară“ [208]. Iar despre obiectul reprezentării M. Dufrenne spune că „este natură, dar natură semnificantă ce depășește natura brută“, de aceea, „oricît de spontan am descifra-o, și poate pentru că ea ni se impune atît de direct — după o evidență ce-i este proprie și care nu ține seama de exigențele intelectului — această semnificație dezvăluie ceva misterios, ireductibil la discurs. Dealtfel artele plastice și poetice moderne au subliniat și au exploatat în chip sistematic profunditatea incomprehensibilă a sensului“ [209].

Deci conștiința acordă lucrurilor *sens*, dar ea nu poate fi decît conștiința a „ceva“ către care ea se îndreaptă, constituindu-i *sensul de a fi*, descoperindu-se pe sine însăși (noesă), cu obiectele și cu lumea sa (noemă), în lumea reprezentatului. Iar mijlocul acestei descoperiri, prin integrarea expresiei limbii în activitatea umană, este *cuvîntul*, despre care Heidegger susține că „dă ființă“ lucrurilor numindu-le. Urmînd o astfel de desfășurare de sens, prin cuvînt, în poezie, în analiza fenomenologică a poeticului la Blaga, numind *metaforă transientă* „proiectul“ conștiinței (noesa), pentru reconstituirea faptului concret semnificat în „idealitatea“ lui, prin care poetul proiectează în sensibil o *lume* (noema), vom reține din structura antropologică a imaginarului cîteva „prezențe“ ale lucrurilor în percepție, numite prin cuvinte, ca exemple valabile pentru sesizarea semnificației în care ea se angajează în reprezentarea unei lumi, în „drumul spre cuvînt“, *ideal* existentă în spațiul poetic.

După această fenomenologie a imaginarului, care afirmă caracterul „deschis“ al lumii ca dat al conștiinței în raportul ei de intenționalitate cu realitatea „naturală“ a lucrurilor cărora le acordă un sens, citîndu-l pe P. Ricoeur : „*Metafora vie* este o problemă de limbaj, care pune în discuție legătura dintre *conținutul* de ontologie implicată și *modul* de implicare, legătura între discursul poetic și discursul filosofic, după o dialectică a semnificației, care face loc, în inovația semantică, onto-

[207] Id., *ibid.*, p. 125.
[208] *Ibid.*, p. 125.
[209] *Ibid.*, p. 219.

logiei implicate a enunțului metaforic" [210]. Studiul lui P. Ricoeur despre metafora vie este o reconstituire istorică, de la Aristot pînă la Heidegger, pentru a se vedea „în ce fel conceptele de adevăr și de realitate, și în ultimă analiză conceptul de ființă, trebuie repus în discuție ca răspuns la privirea semantică a enunțării metaforice" [211]. Doctrina metafizică a lui Aristotel se bazează pe unitatea analogică a semnificațiilor multiple ale ființei ; ea este străbuna doctrinei medievale a analogiei ființei — „analogia entis" — ce va culmina în teoria lui Toma d'Aquino. *Analogia* se mișcă la nivelul numelor și predicatelor, ea este de ordin conceptual, însă condiția posibilității ei constă în comunicarea însăși a ființei : *predicația* analogică trebuie să se bazeze pe o ontologie a participației. Dar atunci participarea nu înseamnă o întoarcere de la metafizică la poezie, printr-o recurgere rușinoasă la metaforă ? [212] În credința religioasă „analogia entis" implică refuzul de a accepta un compromis cu discursul poetic, dar recurgerea la participare implică totuși o întoarcere la metaforă. Chiar Toma d'Aquino susținea că forma însăși de participare în creatură este inferioară *rațiunii* care este *Dumnezeu*, „după cum căldura focului este inferioară căldurii soarelui prin care el dă naștere căldurii" — dar unde este aici linia de demarcație între analogie și metaforă ? Cînd Dumnezeu este numit „soarele", într-o atribuire simbolică, numele aduce ceva din semnificația lui principală, dar și „materie" care nu poate fi atribuită lui Dumnezeu. Ricoeur constată că se produce aici o inversare a celor două modalități predicative, de transfer, după ordinea descendentă a ființei și după ordinea ascendentă a semnificațiilor, în modalități mixte ale discursului, în care metafora proporțională și analogia transcedentală ajung să cumuleze efectele lor de sens : speculativul verticalizează metafora, în timp ce poeticul dă o înfățișare iconică analogiei speculative. Și în acest fel se poate vorbi de un efect de sens metaforic în analogia ființei, printr-o admirabilă mișcare a gîndirii care pune discursul speculativ și discursul poetic în cea mai mare apropiere a lor [213].

Din istoricul relației dintre discursul metafizic și discursul poetic, de la Aristotel pînă în epoca modernă, la Heidegger și

[210] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, p. 376.
[211] Id., *ibid.*, p. 347.
[212] *Ibid.*, p. 347.
[213] *Ibid.*, p. 356.

J. Derrida, argumentele și le pregătește P. Ricoeur pentru teza că «orice folosire a analogiei, în aparență neutră cu privire la tradiția metafizică, se va baza la rîndul ei pe un concept metafizic de analogie, care denumește mișcarea de trimitere de la vizibil la invizibil; primordialitatea „iconicității" va fi continuată aici: ceea ce, în mod fundamental, produce „imagine" va fi vizibilul în întregul lui, și asemănarea cu invizibilul este ceea ce o va constitui ca imagine; prin urmare, orice primă transpoziție va fi transferul de sens de la empirie la „locul inteligibil"»[214].

Am numit, într-un alt studiu, „secțiune de aur" această transpoziție de la „empire" la „locul inteligibil", în *spațiul poetic*[215]. Din antichitate, de cînd a apărut conceptul de *frumos*, a fost statornicită distincția între un adevăr al minții și unul al inimii, ca urmare a constatării că omul prin sentimentul frumosului are un contact sensibil cu *forma* lucrurilor, și că în secțiunea formei perfecte, ca armonie ce rezultă din stabilirea părților între elementele ce o compun, deci din anumite raporturi în proporțiile formei, *ideea* lucrurilor rămîne ceva nedefinit în mod absolut de gîndirea rațională, cînd aceasta se substituie gîndirii artistice. Așa ajunge „secțiunea de aur" o cheie pentru dezlegarea misterelor artei, în măsura în care „efortul spre înțelepciune", pentru prima dată numit de Pithagora „filosofie", presupune în artă o anumită „secțiune" a formei perfecte, ce rezultă din identificarea frumosului cu „armonia", cu „cosmosul"[216]. Din construcția „secțiunii de aur", dedusă de Eudoxiu din *Elementele* lui Euclid, de reținut este că, după filosofia pithagoreică a identificării numerelor cu esențele lucrurilor, din proporțiile geometrice astfel stabilite, rămîne permanent un număr din categoria celor numite în matematici „iraționale", și care fac ca frumosul, ca valoare artistică, să fie încă din antichitate, în „secțiunea de aur" a armoniei universale, neidentificabil cu *raționalul*. Prin analogie cu artele spațiale, dacă ne gîndim că tocmai armonia perfectă a artelor plastice, *sensibile*, prin „secțiunea de aur" lasă nedefinită în planul raționalității *ideea* frumosului, am putea extinde termenul pentru a indica prin el structura specifică a poeziei

[214] *Ibid.*, p. 179.
[215] Eugen Todoran, *„Secțiunea de aur" a poeziei*, *România literară*, 1973, nr. 32.
[216] H. Read, *Semnificația artei*, Ed. Meridiane, 1969, p. 33.

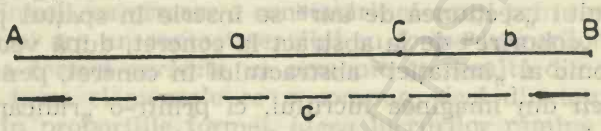
constînd într-o permanentă tensiune între un sens mai „plastic" al cuvîntului, corespunzător imaginii „sensibile" a lucrurilor, și unul mai „ascuns", corespunzător unei „iraționalități" indefinibile, pe care imaginea nu o cuprinde ca fond pe deplin exprimat, lăsîndu-o „deschisă" în revelarea esenței lucrurilor. Metafora astfel înțeleasă cuprinde și sensul cel mai vechi, pythagoreic, de „armonie", de „cosmos", pe care arta îl imită pentru exprimarea „inexprimabilului". Și pe care poezia modernă tinde să-l realizeze într-o coincidență a „filosofiei" cu „arta", ca imagine în care se constituie *poeticul* din straturile de adîncime ale sensului său, în stratul poetic central ce nu se mai oferă înțelegerii prin cuvinte, ci se formează *deasupra cuvintelor*, mai mult simțit decît gîndit [217]. Cu observația pe care trebuie să o facem aici, că într-o fenomenologie modernă a poeticului „secțiunea de aur" se înscrie în spațiul poetic nu printr-o „coborîre" de la abstract la concret, după vechiul model platonic al „imitației" abstractului în concret, pentru scoaterea *ideii* din imaginea lucrului, ci printr-o „ridicare" de la abstract la concret, pentru includerea *ideii* în *imaginea* lucrului. O ridicare realizată în spațiul limbajului poetic de *metafora transientă*, care implică principiul unificării și al totalizării la limita raționalității realului, și care pentru ambiguitatea sensului introdus de imagine în concept, în „trecerea la limită" a coincidenței ideii cu imaginea, urmează principiul poetic al *terțului inclus*. Aceasta pentru că din punctul de vedere al logicii matematice *terțul exclus* nu se aplică la colecțiile *infinite*, fiind subordonat verificării realului [218].

Este transpoziția de la „empirie" la „locul inteligibil" pe linia de demarcație a „secțiunii de aur" în verticalitatea ideii inclusă în imagine, după o logică trivalentă, pe care o abordăm urmînd conceptualizarea lui Ch. S. Peirce, precursorul semioticii moderne. Din punctul de vedere „fenomenologic", după schema *Terțului*, în interiorul acestuia se regăsesc la rîndul lor cele trei categorii fundamentale ale spiritului, corespunzătoare celor trei nivele ale sensului : primeitatea, ca ordin a ceea ce *este*, secunditatea, ca ordin al universalului ce se prezintă ca

[217] M. Dufrenne, *Critique littéraire et phenoménologie*, în *Revue Internationale de philosophie*, 1964, nr. 4, 68—69, p. 193—206.
[218] Ath. Joja, *Studii de logică*, Ed. Acad., 1960, p. 105.

singular, și terțietatea, ca ordin al rațiunii, al legii [219]. Numai categoria terțului, în interiorul fiecăruia din cele trei nivele, deschide domeniul semioticii și, aplicat la poetică, prin el vom identifica și funcția ontologică a metaforei transiente, după schema tripartiției ontologice a imaginarului în poezia lui Blaga.

Îl vom cita mai întîi pe Platon, din *Timaeus*, punct de plecare al studiului lui Matila Ghyka pentru explicarea „numărului de aur" în evoluția civilizației occidentale : „Dar este imposibil să combini bine două lucruri fără un al treilea ; este nevoie de o legătură între ele care să le asambleze. Nu există o legătură mai bună decît aceea care face din sine însăși și din lucrurile pe care le unește un singur tot. Or, aceasta este natura proporției . . .". În terminologie geometrică, vom spune că pe dimensiunea AB :

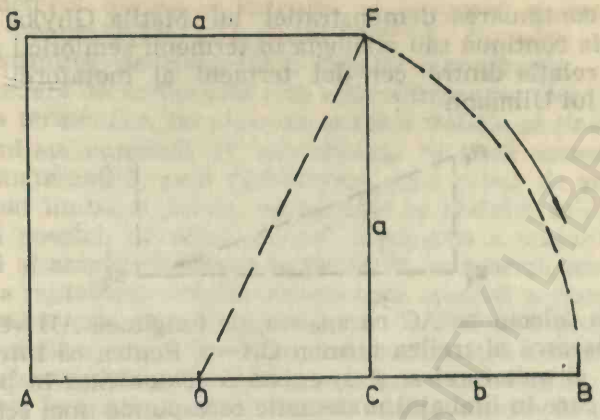


luăm proporția cea mai simplă, cea care se stabilește între segmentul c=AB și părțile sale componente a=AC și b=CB. Lungimea AB este împărțită în două părți inegale, în așa fel că partea cea mai mare este față de cea mai mică așa cum este suma celor două față de cea mai mare. Pentru a defini această construcție ne servim de proprietatea rezumată în formula :

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{c} \text{ echivalent cu } \frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$$

În construcție geometrică împărțim în două segmentul dat AB, prin alegerea unui al treilea punct C, situat între A și B. Din multele proporții posibile se poate da segmentului AC=a, propunîndu-se să se construiască b și c. Pe AC se construiește patratul ACFG și din mijlocul O al lui AC se duce linia OF în punctul F. Se descrie apoi arcul de cerc FB, avînd ca centru O. Astfel CB este lungimea b căutată a segmentului mic :

[219] Fréderic Nef, *Note sur une argumentation de Peirce*, în *Languages*, 1980, nr. 58 ; Eliseo Veron, *La semiosis sociale*, Università di Urbino, nr. 64, 1977, s.C.



Valoarea ce se obține, în calculul matematic, prin această împărțire este un număr incomensurabil cu caracteristici unice, numit numărul de aur, iar proporția pe care el o exprimă este secțiunea de aur [220].

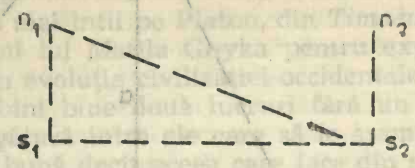
În alt studiu al lui Matila Ghyka „secțiunea de aur" este aplicată și la literatură, prin reluarea teoriei lui Pius Servien privind deosebirea dintre limbajul științific și limbajul poetic. Metafora este transpunerea analogiei în poezie, după definiția lui Aristotel ea implicînd „perceperea intuitivă a similitudinii în lucruri neasemănătoare". Deci similitudine, omotetie, nu identitate între termeni implică metafora, după principiul analogiei, ce poate fi transcris în proporție geometrică :

$$\frac{a}{b} = \frac{c}{d}$$

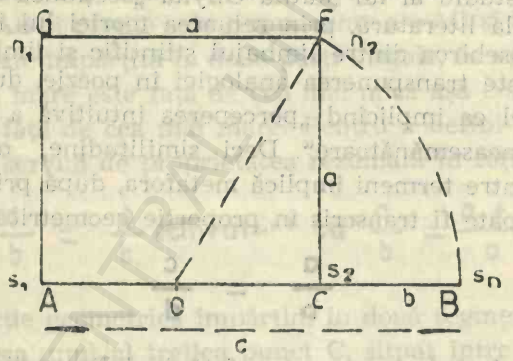
adică *a* este față de *b* cum este *c* față de *d*. Proporția corespunde analogiei ca principiu al substituirii termenilor în metafora poetică, după remarca lui P. Valéry către Mallarmé, cu referire la E. Poe, că poetul „trebuie să facă perceptibile rezonanțele misterioase ale lucrurilor și armoniilor secrete". Ceea ce este, după Mallarmé „explicarea orfică a Pământului" [221].

[220] Matila Ghyka, *Estetica proporțiilor în natură și arte*, în *Estetică și teoria artei*, Ed. Științifică, 1981, p. 248—252.
[221] Matila Ghyka, *Filosofia și mistica numărului*, *loc. cit.*, p. 447—450.

În continuarea demonstrației lui Matila Ghyka, mutînd proporția continuă sau analogia în termenii semioticii moderne, pentru relația dintre cei doi termeni ai metaforei, aplicăm schema lui Ullmann [222] :



pentru a înlocui pe AC cu $s_1s_2 = a$, pe lungimea $AB = c$, urmînd să se găsească al treilea termen $CB = b$. Pentru că între cei doi termeni ai metaforei s_1 și s_2 există o *echivalență* în planul logicului, care în limbajul matematic corespunde unei echivalențe absolute a două enunțuri, pentru substituirea unuia cu celălalt distanța AC se împarte în două părți *egale*, în punctul O. Și cum distanța s_1s_2 este egală cu n_1n_2, din punctul O se duce linia OF și din O ca centru se descrie arcul de cerc FB, pentru construcția lui $CB = b$, ca al treilea termen al proporției :



În sprijinul demonstrației invocăm aici distincția între limbajul științific și limbajul poetic, făcută de Solomon Marcus, după Pius Servien : „În limbajul științific există concordanță între caracterul discret și infinit numărabil al expresiei și caracterul — tot discret și infinit numărabil — al semnificației, în timp ce în limbajul poetic există o contradicție permanentă

[222] Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics*, Blackwell, Oxford, repr. 1967, p. 223.

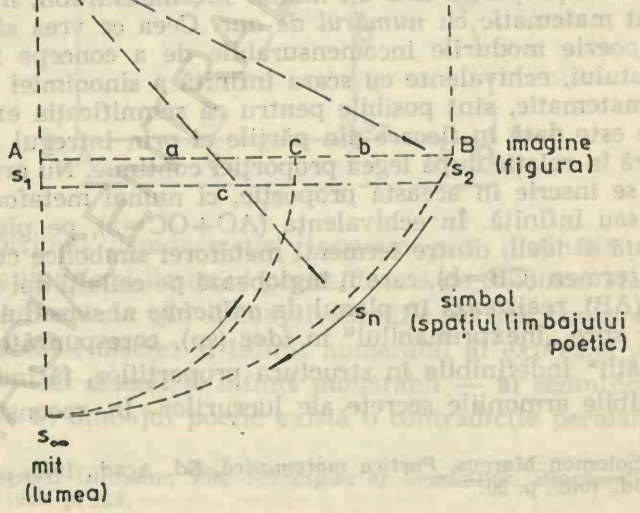
între caracterul discret, numărabil, al expresiei și caracterul continuu, nenumărabil, al semnificației"[223]. Cu alte cuvinte, limbajul științific ne comunică o singură semnificație, care ar putea fi redată de numeroase alte expresiii pentru identificarea absolută a termenilor, iar expresia poetică trebuie să țină seama de o infinitate continuă de semnificații. Și dacă acceptăm că „poetica matematică, prin dezvăluirea unor rețele de structuri care străbat limbajul poetic, ne permite să sesizăm arhitectura ascunsă a poeziei, ne oferă o nouă înțelegere a textului, care nuanțează și amplifică emoția inițială"[224], în schema proporției continue a metaforei sesizăm arhitectura ascunsă a poeziei.

Facem, în continuare, constatarea că limbajul poetic, ca sistem semiotic coerent, își determină poeticitatea structurii lui fără a confunda termenii relației metaforice cu relațiile proprii intelectului. În schema anterioară, al treilea termen al proporției, care-i leagă pe ceilalți doi într-un întreg AB, în limbajul poetic numai aparent se măsoară prin CB=b, deoarece proporția nu indică o identificare absolută a termenilor echivalenți în planul de suprafață al gîndirii logice. Între cei doi termeni s_1s_2 (AO+OC=a) este numai o *asemănare*, pe baza *analogiei*, deci numai o *aproximare* în ipostaza rațională a limbajului matematic, în așa fel că pe lungimea AB termenul al treilea CB=b lasă nedefinită în planul raționalității *ideea*, pe care *imaginea*, corespunzătoare întregului AB=c, putîndu-se nota cu s_1s =c, nu o cuprinde ca fond de deplin exprimat. Valoarea ce rezultă din această proporție este un număr incomensurabil, irațional, calculat matematic cu *numărul de aur*. Ceea ce vrea să spună că în poezie modurile incomensurabile de a concepe formele conținutului, echivalente cu scara infinită a sinonimiei în limbajul matematic, sînt posibile pentru că semnificația expresiei poetice este dată în fiecare din părțile ei prin întregul cu care ele intră în relație după legea proporției continue. Nu orice metaforă se înscrie în această proporție, ci numai metafora simbolică sau infinită. În echivalența (AO+OC=a), pe planul de *suprafață* al ideii, dintre termenii metaforei simbolice cel de al treilea termen (CB=b), care îi înglobează pe ceilalți doi într-un întreg (AB), realizează în planul de *adîncime* al sensului o deschidere spre „inexprimabilul" în *idee* (sn), corespunzător „iraționalității" indefinibile în structura proporțiilor, făcînd astfel perceptibile armoniile secrete ale lucrurilor în reconstituirea

[223] Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Ed. Acad., 1970, p. 42.
[224] Id., *ibid.*, p. 30.

prin *imagine* a întregului. Armonie secretă, pe care am numit-o *secțiunea de aur a poeziei.*

În construcția metaforei infinite ($s_1 s_\infty$) secțiunea de aur este spațiul semantic al limbajului poetic, care se adîncește între semnificatul aparent (AB) și semnificatul real (AC), după distincția lui G. Genette, suprimînd liniaritatea logică a discursului poetic. În echivalența termenilor din planul de suprafață al logicului, dată ca absolută în limbajul matematic în *infinitatea* identităților posibile, prin includerea planului de adîncime al iraționalității, secțiunea de aur denumește o mișcare de trimitere de la vizibil la invizibil, o proiecție de la imagine *(eidolon)* spre modelul *ideal* arhetipal sau paradigmatic *(eidos).* În rețeaua de poziții funcționale ale semiozei, ca raport ternar al sensului, vom recunoaște *prezența* particularului în „imaginea" lui, de ordinul *primeității,* cît și *tensiunea* interioară pentru privirea vizibilului în întregul lui, universalul ca singular, de ordinul *secundității;* dar numai asemănarea sau analogia, generalul ca particular, adică proporția *continuă,* incomensurabilă, de ordinul *terțietății,* singularul ca universal, o va constitui ca *imagine* poetică : O „lume" într-un *cuvînt,* o paradigmă realizată la nivelul sintagmei, pe care în altă reprezentare am numit-o *mit.* Vom avea atunci schema :



Aceasta este *secțiunea de aur* a metaforei *transiente* în poezia lui Blaga. Printr-o mișcare a gîndirii ce pune în apropiere maximă discursul speculativ cu discursul poetic, acestea ajung să cumuleze efectele lor de sens la intersecția raționalului, din echivalența planului de suprafață al ideii, cu iraționalitatea din asemănarea sau analogia din planul de adîncime al imaginii, în *secțiunea de aur* a spațiului poetic, care poate fi explicată ca proporție între elementele unui întreg și între fiecare din ele și întreg, impuse de *analogia* sau *simetria* metaforei transiente.

Pentru exemplificare vom alege *Tămîie și fulgi*. Textul a fost comentat și de P. Miclău, după modelul schemei lansat de Grupul *m în Rhétorique générale*, ca exemplu pentru abolirea semnificantului discursiv prin construirea unei imagini poetice unitare, ce face ca semnificatul (mai ales în latura sa reprezentabilă) să aibă prioritate față de semnificant; cu concluzia că semnificatul, sub imperiul absolutului, tinde la concentrări categoriale, asociindu-și un semn iconic global, a cărui intensitate învinge linearitatea sintagmatică a discursului temporal, trecînd în eternitate [225]. De la un alt model al Grupului *m*, din *Rhétorique de la poésie*, vom urmări în continuare altă cale, pentru efectul de „totalitate" pe care îl include aspectul poetic al discursului în spațialitatea limbajului poetic prin *cuvîntul* care dă sens relației *om — lume*, ca un al treilea termen, după schema secțiunii de aur a poeziei.

Tămîie și fulgi se construește într-o dinamică internă a sensului poetic. Cîmpului semantic al cuvîntului, din planul de suprafață al construirii sensului în limbajul poetic, îi corespunde în planul de adîncime un context minimal ce face posibilă stabilirea unei isotopii la nivelul sintagmei. Numind isotopie totalitatea de semnificație care face lectura textului uniformă, în întregul lui, de la procesul de activare a sensului în spațiul poetic plecînd, într-o lectură de adîncime a textului putem împărți poezia în două segmente, în relație unul cu altul și fiecare cu al treilea, care le înglobează în întreg. Sînt două isotopii, *anthropos* și *cosmos*, în proporție cu *logosul* ce le dă unitate în lectura uniformă a textului :

[225] Paul Miclău, *La margine de timp (Timpul intern al semnului poetic)*, *Analele Universității din București, Limbi și literaturi străine*, I, 1978, p. 129—136.

Prima isotopie — *anthropos* (I_1) :

Lumini scăpate din cuptor se zbat între pereți.
Și trupul *moale ca de in* curat
și părul ți l-ai uns peste-o căldeniță-n tămîie,
fir de fir,
ca să miroși la fel c-un patrafir.

Într-o abordare analitică a sensului metaforei, pusă în termenii proporției, textul citat este o imagine cu putere de evocare vizuală, avînd ca pivot termenul „curat", într-o simbolică de rit liturgic : căldeniță, tămîie, patrafir, semnificanți care, în baza comparațiilor implicate, dau semnificatului sensul de „puritate" : În încăperea luminată de flăcările cuptorului, în misterul nopții, într-o substituire metonimică, trupul moale al femeii este de *in curat*. În lectura semiotică a întregului text poetic tabloul este un context minimal ce face posibilă isotopia la nivelul sintagmei, în cuvîntul „curat". Este o isotopie *anthropos*, ca prim element al proporției care, în baza *analogiei* stabilită la nivel sintagmatic prin mediatorul „curat", pe dimensiunea întregului, în „imaginile lumii", corespunde isotopiei *cosmos*.

A doua isotopie — *cosmos* (I_2) :

Prin sat trec sănii grele de tăceri.
Cu genele ghicesc poteca sărutărilor de ieri.
Fulgi mari și grași *îmi troienesc*
în pace lumea ca de scrum,
și fulgi de-aramă *azvîrliți din cer*
par clopoței atîrnați
de gîtul pașilor de cai pe drum.

Prin acest al doilea element al întregului se realizează o *simetrie* cu primul : lui „curat" din primul tablou, ca sintagmă a isotopiei *anthropos*, îi corespunde „imaculatul" zăpezii, în imagini dintr-un tablou de iarnă, fiind subînțeles în el termenul susținător al primei isotopii, în relație cu isotopia *cosmos* : săniile, fulgii mari și grași, fulgii de aramă azvîrliți din cer și clopoțeii atîrnați de gîtul cailor.

Dar echivalarea semnificatului „curat" din primul tablou, dat în comparația „trupul ca de *in curat*", cu același semnificat „curat" din al doilea tablou, dat în comparația subînțeleasă „ca fulgii mari și grași", nu este posibilă decît printr-un al treilea termen, un *logos*, care, ca „un tot interior", îi înglobează pe ceilalți doi, *anthopos* și *cosmos*, la nivelul semnificării, în re-

lațiile fiecăruia cu întregul, după principiul *analogiei*, care face ca în părțile ce formează un întreg să se repete o formă fundamentală, prin cuvîntul *curat* în gîndirea lui *Curat*, din care rezultă *armonia* întregului (I_1+I_2) :

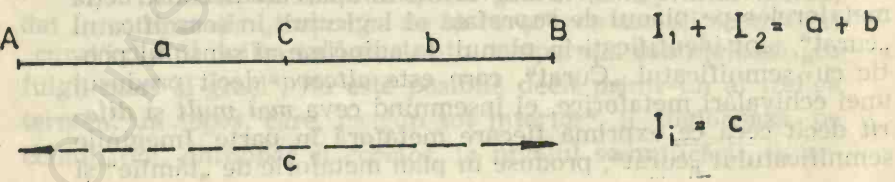
Ciobani întîrziați pe uliți simt
că cei cari s-au culcat
au clipe de tămîie și de in
curat.

Curat.

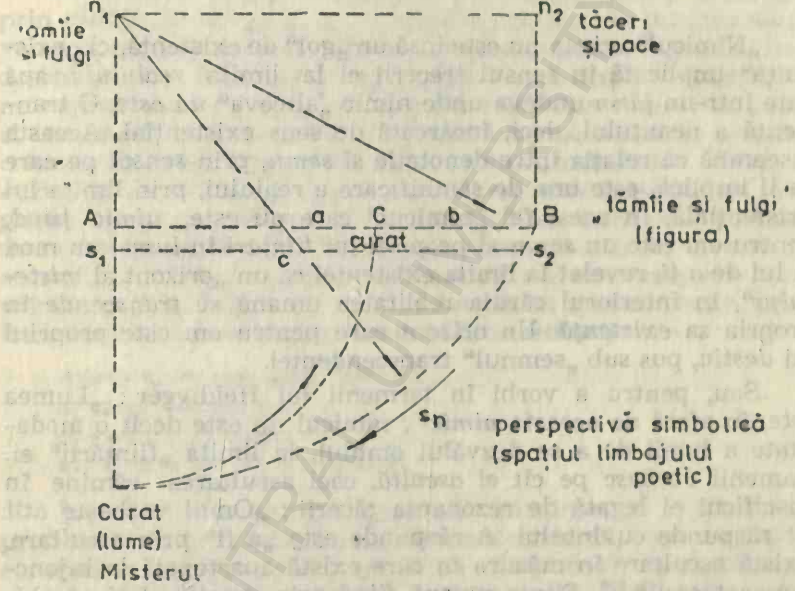
Într-o lectură liniară a textului, pe axa orizontală a limbajului poetic, se realizează o echivalență în planul gîndirii logice : cei ce s-au culcat „au clipe de *tămîie* și de *in* curat", construcție în care „tămîia" și „inul" *reprezintă* ideea de „curat". Dar într-o lectură matricială a textului, care face posibilă parcurgerea lui pe diversele planuri ale activării sensului în conexiunile isotopiilor, repetarea lui „curat" în cel de al treilea termen nu este o simplă reluare a lui cu sensurile din ceilalți doi termeni, pentru echivalarea semnificatului „curat", în planul de suprafață al logicului, cu semnificanții : „de tămîie și de in curat". Căci fiecare metaforă a termenilor ce intră în relație unul cu celălalt implică un sens mai adînc, prin care ele sînt în relație cu întregul : săniile sînt de *tăceri*, iar fulgii mari troienesc *în pace* lumea poetului. Deci peste fiecare metaforă a termenilor ce intră în relație unul cu altul prin semnificatul „curat", înglobați în cel de al treilea prin relația lor cu întregul, se suprapune un simbol mai puțin accesibil, „Curat", într-o proporție continuă care face să se repete în el, ca rezultat al dinamizării iconicității, o formă fundamentală a întregului. Impresia de continuitate a sensului poetic rezultă din compararea celor două părți, concentrate în metaforele „tămîie" și „fulgi", fiecare fiind termeni semnificanți ai semnificatului „curat", cu semnificatul „Curat" luat ca tot, în aceeași proporție ce acționează în fiecare din ele în relația lor cu totul. Cei doi semnificanți : „tămîie" și „fulgi", echivalenți în aparență în construcția metaforelor pe planul de suprafață al logicului, în semnificatul „curat", sînt identificați în planul de adîncime al sensului poetic cu semnificatul „Curat", care este *altceva* decît produsul unei echivalări metaforice, el însemnînd ceva *mai mult* și *diferit* decît ceea ce exprimă fiecare metaforă în parte. Imaginile semnificatului „curat", produse în plan metaforic de „tămîie" și

„fulgi", prin *recurența* sau *includerea* lor în cel de al treilea termen, dau semnificatului „Curat" o valoare simbolică, stabilind o altă „relație" între ceilalți doi termeni, nu din nevoia de a face mai plastică imaginea lui „curat", traductibilă ca atare în planul de suprafață al logicului, ci pentru revelarea sensului de adîncime în unitatea de semnificație a textului, deci ceva implicit, ca întregul în fiecare parte. Prin includerea metaforelor, ca părți, într-o unitate a întregului, acesta sporește sensurile lor cu sensul întregului însuși, al textului care astfel devine *context*. Cu alte cuvinte, dacă în fiecare din cele două tablouri, termenii dominanți metaforici „tămîie și fulgi", în planul logicului nu se echivalează în mod absolut cu termenul „curat", ei lasă nedefinită *ideea*, pe care *imaginea*, prin sensul de adîncime al textului poetic nu o cuprinde ca fond pe deplin exprimat. Judecînd după aceeași proporție relațiile întregului cu părțile, *imaginea*, ca „figură" în spațiul limbajului poetic, este *vizibilul* în întregul lui, în planul de suprafață al logicului, dar asemănarea cu *invizibilul* „Curat" o va constitui ca imagine în planul de adîncime al sensului, ca al treilea termen, care-i înglobează pe ceilalți doi, după analogia din titlul *Tămîie și fulgi*.

Aceasta este *secțiunea de aur* a spațiului poetic în lectura matricială a textului *Tămîie și fulgi*. Înlocuind termenii proporției geometrice cu ai analogiei poetice, în structura ontologică a imaginarului „tămîie" și „fulgi", ca metafore, susțin două isosopii : „tămîie (I_1) și „fulgi" (I_2), una reprezentînd *omul* iar cealaltă *lumea*, construite „simetric", adică „analogic" în cele două sensuri ale semnificatului „curat". Echivalente aparent în planul de suprafață al logicului, ele se identifică în planul de adîncime al sensului poetic cu semnificatul *Curat*, care, ca al treilea termen, înglobant al isotopiilor *anthropos* (I_1) și *cosmos* (I_2), este un *logos* unificator al celorlalți doi. Termenul „curat" din prima isotopie, prin dispunerea lui ca o figură *homothetică*, deci „simetrică", în a doua isotopie, este investit cu valoarea fundamentală a întregului, într-un incomensurabil *logos* (I), prin stabilirea isotopiei la nivelul sintagmei în secțiunea de aur a spațiului poetic :



Valoarea fundamentală a întregului, în părți, are semnificația unui principiu cosmic : *Curat*. O „lume" într-un cuvînt, pentru cuprinderea planului de adîncime, al „terțului inclus", în cel de suprafață, logic, al sensului poetic. Logosul incomensurabil, ca „lume" într-un *cuvînt*, este un semnificat de ordinul Terțului, adică o reprezentare la nivelul „idealității", în *tăcerea* și *pacea* poetului echivalent, ca principiu cosmic, cu *Misterul*. Includerea planului de adîncime al sensului, în cel de suprafață, logic, va da deci această secțiune a spațiului poetic, ca proporție continuă sau analogică în lectura matricială a textului *Tămîie și fulgi :*



În poezia lui Blaga, printr-o mișcare a gîndirii care le pune în apropiere maximă, discursul speculativ și discursul poetic ajung să cumuleze efectele lor de sens la intersecția metaforei proporționale a universului, a imaginii lui ca întreg, în „secțiunea de aur" a spațiului poetic, cu analogia transcendentală a revelației : o „transcendență în lume" identificată cu funcția ontologică a metaforei transiente, după concepția poetului că omul se realizează ca „om" în propria sa „lume", situîndu-se în orizontul misterului pentru revelarea acestuia *(Un om s-apleacă peste margine)*:

M-aplec peste margine :
nu știu — e-a mării
ori a bietului *gînd ?*
. . . . . .

Pe coate încă o dată
mă mai ridic o șchioapă de la pămînt
și-ascult.
Apa bate-ntr-un țărm.

Altceva nimic, nimic,
nimic.

„Nimicul" acesta nu este însă un „gol" de existență, ci „existența" implicată în sensul trecerii ei la limita *realului :* apa bate într-un *țărm* undeva unde nimic „altceva" *nu este.* O transiență a neantului, deci, încărcată de sens existențial. Aceasta înseamnă că relația între denotație și *semn,* prin *sensul* pe care ea îl implică, este una de semnificare a realului, prin limita lui existențială. În acest fel „nimicul" care nu este, *nimic fiind,* pentru om este un *semn* al propriei lui *ființări în lume,* un mod al lui de *a fi,* revelat la limita existenței ca un „orizont al *misterului*", în interiorul căruia realitatea umană se *transcende* în propria sa *existență.* Un orizont care pentru om este propriul lui *destin,* pus sub „semnul" transcendenței.

Sau, pentru a vorbi în termenii lui Heidigger : „Lumea *este,* în afară de aceasta *nimic*" ; nimicul nu este decît o modalitate a lumii de a se dezvălui omului, la limita „ființării" ei. Oamenii *vorbesc* pe cît ei *ascultă,* căci ascultarea rămîne în specificul ei legată de rezonanța tăcerii : „Omul vorbește atît cît răspunde cuvîntului. A răspunde este „a fi" prin ascultare. Există ascultare în măsura în care există aparteneță la injoncțiunea tăcerii" [226]. Ființa umană fiind prin specificul ei „vorbitoare", ea rămîne supusă desfășurării cuvîntului : adăpost unde sună *tăcerea.* Și de aici identificarea injoncțiunii tăcerii cu sensul *gîndirii,* pe care Heidegger îl redescoperă în cuvîntul „drum", originar în vorbire, care vorbește adresîndu-se ființei umane. În filosofia orientală a lui Lao Țî pe care Heidegger îl citează, el este *Tao,* tradus în filosofia europeană prin Rațiune, Spirit, Sens, Logos [227]. Și se impune să adăugăm, în *Tao* se identifică

[226] M. Heidegger, *Achéminement vers la parole,* p. 36.
[227] Id., *ibid.,* p. 183.

„drumul" cu *Tăcerea*, în tot ce este numit prin cuvînt : Totul este Drum. După Heidegger „drumul spre cuvînt" este cuvîntul în desfășurarea lui, nu spre ceva deja existent, ci dimpotrivă, spre ceva ce „face drum", pe care noi putem continua să-l gîndim, urmînd deci chiar „drumul spre cuvînt" [228]. Ca mod de relație între gîndire și vorbire, și poezia, de la romantism încoace, cu Novalis începînd, ține de această condiție a „drumului spre cuvînt" [229]. Un „drum" care va însemna, ca în sensul originar al chinezescului *Tao* sau al grecescului *Logos*, o mișcare spre *totalitatea* universului, spre legea sau rațiunea lui, refăcută de poeții moderni din interiorul cugetării prin *cuvînt*.

În această tradiție romantică a modernismului, prelungit prin rădăcinile lui pînă în structurile arhaice ale imaginarului, vom reține în poezia lui Blaga cîteva exemple de „ansambluri deschise" prin care gînditorul conferă existenței semnificație, nu reproducînd în imaginea poetică realitatea reprezentatului, ci comunicînd prin *sensul* lui „ceva" ce proiectează în sensibil o *lume*, datorită căruia sensibilul devine „metaforic". Văzul și auzul, la nivelul *sensibilului*, ca simțuri producătoare de engrame receptate la nivelul *intelectului* în elementele componente ale imaginilor pentru reprezentarea lucrurilor la nivelul semiotic în *ideile* cuvintelor, creează un univers imaginar după principiul non-identității ideii cu lucrul, în spațiul poetic, pentru numirea lucrurilor fără nume *(Către cetitori)* :

Amare foarte sunt toate cuvintele,
de aceea — lăsați-mă
să umblu mut printre voi,
să vă ies în cale cu ochii închiși.

În structurile antropologice ale imaginarului ochiul sau privirea sînt totdeauna legate de transcendență, fapt pe care-l constată mitologia, care confirmă deopotrivă izomorfismul ochiului, al percepției vizuale și al transcendenței divine. Citîndu-l pe G. Durand : „La Platon viziunea mitică e contrapunctul dialecticii verbale, a demonstra e sinonim cu a arăta". Și explicația : „Constatăm că extrema valorificare intelectuală și morală a organului vizual atrage după sine oferirea acestuia drept ofrandă, întrucît organul fizic se sublimează și o a doua vedere, arhetipală în sensul platonician al termenului, vine să ia locul percepției vizuale". Înainte de Platon, în izo-

[228] *Ibid.*, p. 250.
[229] *Ibid.*, p. 256.

morfismul mitic al transcendenței, cuvîntul și limbajul, moștenitori ai vocabularului simbolic al vederii, sînt ipostazele simbolice ale Atotputerniciei. În numeroase mituri, Cuvîntul, omolog al Puterii, e izomorf cu lumina și suveranitatea de sus, „puterea" zeului suprem constînd în facultatea de a numi corect lucrurile. La nordici zeul suprem acționează în ipostaza de capacitate vizuală supremă, prin magia „runelor", *rûn* însemnînd „secret" [230].

Un izomorfism al percepției vizuale și al cuvîntului este și imaginea „runelor", ca semne ale lucrurilor, în mitul poetic al lui Blaga *(Rune)*:

În chip de rune, de veacuri uitate,
poart-o semnătură făpturile toate.
Slăvitele păsări subt aripi o poartă
'n liturgice zboruri prelungi ca viața.
. . . . . .
Rune, pretutindeni rune,
cine vă-nseamnă, cine vă pune ?
Făpturile toate, știute și neștiute,
poart-o semnătură — cine s-o-nfrunte ?
Crinii muntelui — subtlunari —
și-o duc neajunsă pe creștet.
Subt ceruri mumele-o poartă pe frunte.

„Făpturile toate" sînt *vizibilul*, în asemănare cu *invizibilul*, spre care „semnele" lucrurilor trimit. În structurile antropologice ale imaginarului, sensurile simbolurilor coincid în asocierea *runelor* cu *muntele* sau *pasărea* [231]. Sînt toate simboluri ale cunoașterii, pentru străbaterea unei lumi ce se deschide într-un peisaj infinit. Intrînd în el, prin imaginație, poetul are revelația Începutului, a Mumelor, a căror imagine coincide cu o „geneză a mitului", de vreme ce gîndirii mitice îi este proprie cunoașterea numită de filosof „luciferică", al cărei obiect este „misterul", pe de o parte *arătat* prin semnele sale și, pe de altă parte, *ascuns* după semnele sale [232].

În limbile nordice „runele", ca „semne" ale lucrurilor, implică și sensul de *soartă*, „ceea ce e scris" omului dinainte, adică prin condiția lui de om. O concepție asemănătoare se menține

[230] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, p. 190—191.
[231] Id., *ibid.*, p. 191
[232] L. Blaga, *Censura transcendentă*, *Trilogia cunoașterii*, p. 387.

în mentalitatea arhaică a omului în general, care caută să-și descifreze destinul, „ceea ce îi e scris", din semnele revelatoare ale misterelor cosmice [233]. Semnificația ei în limba română o comentează studiul lui G. I. Tohăneanu [234], citîndu-se imaginea poeziei lui Blaga pentru identificarea liniei vieții, în palma omului, cu calea lactee pe bolta cerului *(Hotar)*:

Calea-lactee abia ghicită se pierde
scrisă în noaptea fierbinte și calmă
ca linia vieții runic *săpată*
într-o imensă, zăbavnică palmă.

Comentariul se extinde și la alte contexte semantice, pentru traducerea termenului *rună* prin *taină*, într-o posibilă personificare, *Runa*, ființă feminină de prestigiu mitic *(Madrigal)*:

Iubită Runa, draga una,
n-am fi crezut că într-o zi
aceasta cu putință ar fi:
C-un strigăt atingem Luna.
Nici după drepte mărturii
n-am fi crezut că s-ar putea,
să auzim apoi ecoul
întors în patria de-aici.

Aceeași imagine apare și în alte poezii *(Odă către Runa)*:

Nimic din ale tale nu se mărginește,
nici chiar frumusețea ta ce pare
față de lume-o dulce limitare.
Cu dorul tău începe noima ta,
cu părul tău începe umbra ta.
Unde sfîrșești, nu vei afla.
Privind, ființa ta se prelungește
pînă la cea din urmă stea.

Și, după același comentariu: „Cuvintele cele mai concrete — *păr, ființă, stea* — își pierd fermitatea contururilor, care încep să tremure, pîlpăie, se sting, destrămîndu-și „personalitatea" lingvistică în vecinătatea altora, cu sens abstract sau difuz, cum sînt *dor, noimă, umbră*". Cu concluzia: *„Odă către Runa* devine astfel — întrebuințînd una din cele mai interesante și

[233] G. Durand, *op. cit.*, p. 191.
[234] G. I. Tohăneanu, *Rune și Runa în poezia lui Blaga*, *Limbă și literatură*, III, 1980.

mai semnificative formații lexicale ale lui Blaga — un *Cîntec al dezmărginirii*“ [235]. Dacă avem în vedere și versurile următoare, pentru întărirea sensului „irealității“ către care gîndul omului se deschide prin imaginea mitică *(Focuri de primăvară)*:

Pe măsura — naltă-a firii
gîndul ni-l dezmărginim

. . . . .

Căutăm în primăvară
un tărîm ce-l bănuim.

Căutăm pămîntul unde
mitic să ne-alcătuim —

— comentariul poate fi extins, dincolo de semnificația motivului erotic, pentru a explica imaginea *runelor* ca un semn al Ființei, al existenței ca „totalitate“, în care omul se alcătuiește mitic „pe măsura naltă-a firii“. Așa este *Runa*, în tot ce este, *una*, un spațiu al tainei, un „strigăt vrednic să ni-l întoarcă noaptea luna“, în *metafora transientă*, pentru a i se auzi ecoul în „patria de aici“, în puterea cuvîntului, ca *spațiu al poeziei*.

Vom numi *spațiu poetic* punctul unde realul și imaginarul se întîlnesc în limbajul poetic. „Patria de aici“, în puterea cuvîntului, este sesizarea în percepție a unei semnificații, prin trecerea de la prezența realului la intelecția conștientă din planul reprezentării. Se deschide cu aceasta, din semiotica limbajului poetic, o fenomenologie a poeticului, ontic întemeiată, aplicată la orizontul poeziei lui Blaga, pe care o punem în concordanță cu estetica fenomenologică pentru descrierea ei ca mit modern al poeziei, cu rădăcinile structurale în arhetipul mitului pentru „explicarea orfică a Pămîntului“.

După comentariul lui M. Blanchot, într-un sonet către Orfeu R. M. Rilke exaltă, ca pe un simbol al deschiderii poetice, dorul de a afirma infinitul, într-o acceptare a poetului «ce nu alege și care își caută punctul de pornire nu în cutare sau cutare lucru, ci în *toate* lucrurile și, mai profund, dincoace de ele, în nedeterminarea ființei ; dacă el trebuie să stea la punctul de intersecție al unor raporturi infinite, loc deschis și ca și nul, unde se încrucișează destinele străine, atunci poate spune cu bucurie că își află punctul de plecare în lucruri : ceea ce el numește „lucruri“ nu mai este decît profunzimea imediatului și

[235] Id., *ibid.*, p. 375.

a nedeterminatului, iar ceea ce nu este punct de plecare este apropierea de acel punct unde nimic nu începe, este „tensiunea unui început infinit" — arta însăși ca origine a sa, încă, experiența Deschiderii, căutarea unei morți adevărate»[236]. Este un spațiu orfic al poeticului această deschidere : «un raport în cele din urmă fericit cu Deschiderea, eliberarea cuvîntului orfic în care se afirmă spațiul, spațiul care este un „Nicăieri fără nume". A vorbi este atunci o transparență glorioasă. A vorbi înseamnă a celebra, iar a celebra înseamnă a glorifica, a face din cuvînt un pur consum strălucitor ce continuă să spună cînd nu mai este nimic de spus, ce nu dă un nume lucrului fără nume, ci îl primește, îl invocă și îl celebrează, limbaj unic, în care noaptea și tăcerea se manifestă fără să se rupă sau să se arate»[237].

Este spațiul orfic al poeticului și în poezia lui Blaga, doar cu o mai vădită structură mitică a imaginii poetice. Fenomenele, în „vizarea" transcendenței, se des-fenomenalizează, universul material tinde spre originar, în forme ce corespund, prin structura mitică a imaginii, unor stări originare, care constituie și suporturile semnificative ale universului poetic. În spațiul și timpul uman ele își lasă „semnătura uitată" pe lucruri, ca niște *rune*, semne ale lucrurilor ce au scrise în ele *soarta* omului, ca într-o adevărată „carte" a lumii *(Poveste)*:

Și unde duce mersul, nu mai știm.
Lumini și umbre sunt, ca de poveste.
Răsună a-nceput. De cînd venim ?
O ceață se destramă ca o veste.

Răcoare e și arde împrejur.
Voi-va pasul să se mai întoarcă ?
Din albul nor, din caer prin azur,
ursita ar putea fi nou să toarcă

Din această „poveste" reținem pentru imaginarul poetic că sensul „mersului", prin „ceața" care se destramă ca o „veste", pentru „ursita" ce ar putea să toarcă un nou fir din albul „nor", din caer prin „azur", *sensul* imaginii nu este implicat în lucrul natural, ci este *constituit* în el de conștiință, prin revelația poetică. Lucrurile percepute sînt integrate în reprezentarea unei

[236] M. Blanchot, *Spațiul literar*, Ed. Univers, 1980, p. 103.
[237] Id., *ibid.*, p. 108.

lumi prin puterea conștiinței de a se *transcende* în „drumul spre cuvînt", ca *semn* al unei lumi *ideal existente* în spațiul poetic.

În universul poeziei, în termenii analizei fenomenologice : *tăcerea, ascunderea, liniștea* sînt acte ale conștiinței, „noeze" cărora la corespund, ca *sens*, simbolurile „nedeterminării" fizice a lumii într-o irealitate „noematică" : *umbra, norul, fumul, azurul, zenitul, crugul, zarea, ceața, bruma* etc. În toate aceste simboluri ale alcătuirii lumii, universul poetului, ca mit poetic, este un univers *deschis* prin *misterul* pe care îl implică ancorarea transcendentă a existenței umane, revelat ca mister existențial prin funcția ontologică a metaforei *transiente*, ca ridicare de la „material" la „eidos", în imaginea poetică.

Din multele, să citățm pentru această idee *(Umbra)* :

Să-nsoțească-n lumi ființa
merge-alături neființa.
Umbra *ce-o purtăm pe drum*
e un fum ? *O, nu e* fum

. . . . . .

e și umbra-*ntruchipare*
a nimicului *din soare.*

Ceea ce este „umbra" ființei omului, fum din umbra nimicului din soare, este pentru lucruri „zăpada" depusă pe ele, ascunzîndu-le contururile reale în prelungiri inconsistente, reprezentînd în imaginar întregirea lucrurilor în propriu lor tot, al cărui „semn" ea este. Un tot din care poetul va scoate, prin revelația misterului în propria sa creație, sensurile *transiente* ale realității, un „semn" al trans-semnificației mitice a realului în imaginea poetică *(Autoportret)* :

Lucian Blaga e mut ca o lebădă.
În patria sa
zăpada făpturii ține loc de cuvînt.
Sufletul lui e în căutare
în mută, seculară căutare
de totdeauna,
și pînă la cele din urmă hotare.

În „muta" căutare de totdeauna, cuvîntul este „semn" în măsura în care este și lucru, dar lucrul al cărui semn el este se descoperă „la cele din urmă hotare", unde lucrurile se ascund în „semnele" lor. Așa este poetul un „iscoditor" al semnelor lucrurilor, ce vorbesc dincolo de realitatea lor perceptibilă,

într-o mișcare de trimitere, prin cuvînt, de la vizibil la invizibil, în relațiile omului cu realul. Cel ce produce „imagine" este vizibilul în întregul lui, dar asemănarea cu invizibilul o „constituie" ca imagine :

El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa
din care curcubeul
își bea frumusețea și neființa.

„Cele din urmă hotare" pe care poetul le caută, în orizontul cunoașterii identificate cu „apa din care curcubeul își bea frumusețea și neființa", sînt deci un loc mitic. Ca și locul unde soarele, dezghețînd roua dimineții, bea din brumă urmele însemnate de mersul omului *(Cîntecul brumelor, urmelor)* :

Mulcom încă scumpul gînd
către-un loc mă-ndrumă,
unde soarele îți bea
urmele din urmă.

Cuvîntul ce denumește *ideea* lucrului prin *imaginea* lui este *simbolul,* ca modalitate de transcendere de la *idee* la *lucrul* însuși, într-o ridicare de la abstract la concret, prin structura mitică a imaginii. Și ea devine trans-semnificativă ca *idee* cînd semnificația lucrului, pe care o comunică ideea, este axiomatizată într-un proces de producere a sensului într-o trimitere la obiectul care, prin ideea lui, cade „dincolo" de imagine. „Cele din urmă hotare" ale cuvîntului, în căutarea mută, seculară, a sufletului poetului, în fizionomia lui spirituală este un simbol al genezei metaforei, ca trans-semnificație a mitului, în propria sa metaforă : un simbol al genezei metaforei transiente, în cuvîntul care, ca act al transcenderii de la lucru la semnificație, este revelator al orizontului misterului. Apa din care curcubeul își bea *frumusețea și neființa,* precum și locul unde soarele bea din brumă *urmele* însemnate de mersul omului, în geneza metaforei sînt simboluri ale spațialității limbajului în raportul său cu sensul, în actul transcenderii, revelator al orizontului misterului, transcendent censurat prin *ascunderea* absolutului în categoriile vremelnice, în „urmele" omului, dar *prezent* în *tăcerea* poetului. Ca transiență a realului în viziune poetică, el este *spațiul poetic,* un mod al *realului* de a se constitui în *idealitatea Poeziei* în care Cuvîntul este un *ecou* al Tăcerii.

Despre sine însuşi, ca poet şi filosof, spunea Blaga în una din însemnările sale : „Cea mai importantă operă spirituală a mea este tăcerea pe care am pus-o şi am închis-o în toate operele mele poetice şi filosofice“ [238]. După propria indicaţie a poetului despre „muţenia“ sa, multe comentarii au fost făcute asupra „tăcerii“ în poezia lui. Le-am putea rezuma în argumentul că tăcerea — expresie sau cvasi-expresie — a fost totdeauna un element important al activităţii artistice a omului [239]. Dar ne interesează aici, ca aspect stilistic al transsemnificaţiei mitului în imaginea poetică, implicaţiile filosofice ale enunţului metaforic, ce oferă discursului speculativ una din posibilităţile lui fundamentale : funcţia ontologică a metaforei transiente. Tăcerea în poezia lui Blaga are o semnificaţie metafizică : „zăpada făpturii ţine loc de cuvînt“ iar cuvîntul este expresia sufletească în „muta căutare de totdeauna“ şi „pînă la cele din urmă hotare“. Aşa este „Centrul lumii“ în revelarea *misterului*, un „centru mut al ordinii cuvintelor“, cum s-ar recunoaşte într-o analiză arhetipală. Metafora transientă este în acest caz modalitatea limbajului de „a înfăptui semne“, implicată ca „literalitate“ în acest *Cogito* al gîndirii poetice, ca viziune a „totului“ în sentimentul transcendenţei. Sau cum se exprimă poetul într-o imagine poetică, o definiţie poetică a metaforei transiente *(Inscripţie)* :

Drumurile, *pe cari nu le umblăm*,
drumurile *ce rămîn în noi*,
ne duc şi ele, fără număr, undeva,
Cuvintele, pe care nu le rostim,
cuvintele, ce rămîn în noi,
descoperă şi ele, fără de margini, *făptura*.

Într-o fenomenologie a poeticului cuvintele pe care „nu le rostim“, şi care tocmai astfel descoperă şi ele „fără de margini“ făptura, ca şi drumurile pe care nu le umblăm, ducînd însă şi ele „undeva“, exprimă funcţia ontologică a metaforei transiente, prin relaţia dintre lumea lucrurilor şi lumea oamenilor. Ca simboluri ale „universalului“, ele nu reprezintă doar o întruchipare a idealurilor create de om în sînul naturii, precum exprimau aceasta miturile vii în gîndirea omului arhaic, ci devin

[238] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 196.
[239] Izydora Dambske, *Sur les functions sémantiques du silence*, *Revue de Métaphisique et de Morale*, 1970, p. 3.

forme ale naturii însăși, într-un mit poetic modern. Sau, cum ar spune M. Dufrenne, sînt semne pentru „dimensiunea conștiinței reciproce a dimensiunii unei lumi“ [240]. *Simbolul* este pentru poezie o *natură* „dar o natură care vorbește și care inspiră, martorul și expresia, am spune, a unei Naturi naturante care ne vorbește ea însăși“ [241]. Adică o Natură vorbitoare prin funcția semantică a limbajului, în „semnele lucrurilor“, poetul ridicîndu-i la maximum potențialul expresiv ; cu atît mai ridicat cu cît cuvîntul este redat naturii sale și întors la origine : el este semn în măsura în care este lucru, „nu așa cum îl descrie imaginația, ci mai curînd așa cum îl încearcă sentimentul“ [242]. Așa ajung poeții, vorbind, să fie „muți“, slujind „un grai pierdut de mult“, graiul lucrurilor, al „naturii“ care vorbește „tăcînd“ prin ei *(Poeții)* :

Ei tac ca roua. Ca sămînța. Ca un dor.
Ca apele ei tac, ce umblă sub ogor,
și-apoi sub cîntecul privighetorilor
izvor se fac în rarițte, izvor sonor.

Aceasta este problema filosofică fundamentală a poeziei lui L. Blaga, ca mit poetic, în măsura în care pentru el orice „drum spre cuvînt“ este o rezonanță a Tăcerii, iar poetul vorbește în „graiul de demult“ al lucrurilor „fără nume“, „ca roua“, „ca sămînța“, „ca un dor“. În condiția „sacră“ a *mitului viu*, „drumul“ și „mersul“ erau susceptibile de a fi transfigurate în valori religioase, cîtă vreme orice drum putea simboliza în reprezentarea mitologică „drumul vieții“ și orice mers un „pelerinaj“, o peregrinare spre Centrul Lumii [243]. Poezia lui Blaga, prin mișcarea gîndirii ce pune discursul speculativ și discursul poetic în cea mai mare apropiere a lor, tocmai această problematică filosofică a „drumului spre Centru“ o implică, însă într-o sensibilitate metafizică proprie mitului poetic modern.

Dacă ar fi să găsim un model mitic și pentru „poetul bolnav de prea mult suflet“, l-am recunoaște în simbolul „pelerinului“, din poeziile postume. În condiția „profană“ a omului, revelată în metafora poetului, pelerinii se fac ei înșiși „punte“ spre locul „sfînt“, prin văi, prin „mit“, întinzîndu-și în praf făptura. Poetic vorbind, este o punte corespunzătoare trans-

[240] M. Dufrenne, *Fenomenologia experienței poetice*, I, p. 163.
[241] M. Dufrenne, *Poeticul*, p. 66.
[242] Id., *ibid.*, p. 67.
[243] M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, p. 155.

semnificației metaforei revelatoare, ca metaforă transientă, în opera poetului, un semn al transcenderii omului în propriul său orizont, semnul suprem al „omeniei" sale prin actul revelator al misterului *(Pelerinii)*:

Gîndul lor e dovedit:
Omul *nu-i decît măsura*
unui drum *de împlinit.*

Poetul este un „pelerin", dar atunci care este *locul* pelerinajului, Centrul Lumii? În filosofia europeană modernă, acceptată și de el în primele elanuri poetice, s-a crezut un timp că „moartea" lui Dumnezeu însemnează înlocuirea lui cu *omul*. Pentru Blaga, dacă Dumnezeu „s-a ascuns" în transcendența sa, i-a rămas *locul* în actele revelatoare ale „misterului". Deci „locul lui Dumnezeu" nu este luat astfel de *omul* care umplînd un „gol" al transcendenței tinde să devină Dumnezeu însuși, căci omul are *locul lui*, care poartă „semnele" transcendenței în propria lui condiție de om. Și astfel *gîndul lui*, ca transcendere din orizontul dat în orizontul misterului, este o recunoaștere a „semnelor" *divinului* în om, ca mod *uman* de a fi, el regăsindu-se pe sine însuși în revelarea propriei lui transcendențe.

Este un mod al „verticalității", așadar, acest act uman revelator al misterului, înscris în problematica metafizică a poeziei sub semnul ontologicului. În sistemul de relații verbale, în care ființează poezia ca „lume" în *cuvînt*, el este o axă *paradigmatică* a gîndirii proiectată pe axa *sintagmatică* a cuvîntului, în „spațialitatea" limbajului poetic. Este „drumul spre cuvînt" ca *Drum*, ca *Sens* sau *Logos*, prin care, ca într-un *Cogito* intențional al actelor revelatoare umane, „semnele" transienței se recunosc în spațiul poetic ca o „secțiune de aur" a Cuvîntului, în care *logosul* uman se supune *proporției divine*. Precum în acest cîntec, scris în anii cînd poetul intra în propria lui legendă, contemporan cu „absolutul", pentru prezența lui fără de timp în spațiul poeziei, într-o rezonanță a gîndului său în timp *(Cîntec pentru anul 2000)*:

Mai aminti-mă-va un trecător
vreun străin, sub ceasul lor?

Nu cred să mă vestească cineva,
căci basmul ar începe-așa:
Pe-aici umbla și el și se-ntorcea mereu,
contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu.

POSTSCRIPTUM

Lucian Blaga, în studiul său despre mituri din *Geneza metaforei și sensul culturii*, consemnînd degradarea termenului de „mit" de la sensul lui originar spre unul convențional de ficțiune fără semnificație, constata că : «Dacă ne-am orienta după eseistica zilnică, „mit" ar fi orice idee acuzat ireală, îmbibată de o credință mistică. Sau, dacă ținem seama de o întrebuințare și mai șterșă a cuvîntului, „mit" ar fi orice idee care, despoiată de orice valoare, și-a mai păstrat doar prețul unei ficțiuni utile, uneori chiar inutile, în economia vieții sau în gospodăria cunoașterii umane. În acest trist și decăzut înțeles, cuvîntul „mit" circulă, sdrențuit și subțiat, și apare la toate colțurile și în toate șanțurile publicisticii, ca un bețivan suferind de delir periodic». Vinovat de această degradare a „mitului", diluat pînă la „non-semnificație", este făcut Nietzsche, care folosea termenul pentru a denumi prin el conceptele fundamentale ale științei, cît și ideile categoriale ale inteligenței umane : «Ne găsim astăzi în situația nenorocită că nu mai știm ce *nu* este „mit". Căci, cel puțin după opiniile curente, totul trebuie să fie „mit" [...] N-a fost taxată drept „mit" însăși ideea de „rațiune" sau de „raționalitate" ? [...] Ba, ce e mai paradoxal, n-a devenit simplu mit însăși noțiunea de „fapt concret" ? [...] Ce *nu* este mit, dacă prin simplă definire și determinare conceptuală, orice lucru concret își însușește un aspect mitic ?»

Din întrebarea filosofului se înțelege că propriul său demers teoretic urmărea să restrîngă din nou termenul la sensul lui de obîrșie, pentru a-l potrivi congruent conținutului sui generis al mitologiilor, și a-i restitui demnitatea inițială în reinterpretare a lui ca unul din modurile specifice ale genezei metaforei, la rîndul ei o modalitate de creație a culturii umane, ca expresie metaforică a situării omului în lume. Ea era demonstrată în studiile de filosofie a cunoașterii, a culturii și a

valorilor, sprijinită pe ideea poetică a „misterului" — idee fundamentală a întregii opere a scriitorului.

Astăzi, după atîţia ani de la reacţia lui Blaga, întrebarea se menţine, fiind însă mult mai gravă : „Ce *nu* este mit" ? La vechile confuzii între *mitic* şi *mistic*, în confuzia mai generală dintre *mitologie* şi *religie*, susţinută în numele unei ştiinţe ce tinde să se reabiliteze din infamanta ei subordonare unor mituri filosofice, s-au adăugat şi replicile la aceste confuzii, în numele unei semiotici filosofice şi lingvistice, care transformă *totul* în „mit", de-abia acum demonstrîndu-se ce *sens* are definirea şi determinarea conceptuală prin care orice lucru concret îşi însuşeşte un aspect mitic. Consecinţele pentru literatură sînt mari. În care „şanţ" al publicisticii nu zace, suferind de delir, un *mit* ? Nu mai e nevoie să dăm exemple, simpla terminologie a criticii literare e suficientă. Modelele în literatura română vin mai întîi din afară, odată cu „noua critică", dar mai paradoxal este că Blaga însuşi, a cărui operă a fost redescoperită cu noile metode ale lingvisticii şi semioticii, a agravat această diluare a cuvîntului „mit", tocmai prin obsesia criticii literare, dar cu deplină motivare teoretică, pentru tot ce ţine, de data aceasta, de „semnificare".

Iar poezia ca „semnificaţie" este în primul rînd un *mit poetic*, cum Blaga însuşi recunoştea în cugetările sale : „Sîntem făcuţi din substanţa mitului. Dacă spiritului nostru i s-ar interzice uzul rostirii mitice — am deveni, fără nici o exagerare, muţi ca mormintele". Iar poezia este uzul rostirii hrănită din substanţa mitului, căci ea nu se face cu unelte materiale : „Ea trebuie să pară făcută pe dinăuntru, cum se alcătuieşte un vas, închis şi translucid, de sticlă, din graţia unică a unei respiraţii, ce se retrage apoi din el, fără de a-l sparge".

O întoarcere la sensul originar al cuvîntului „mit", pe care Blaga o susţinea cu argumentele propriei lui filosofii, am avut-o în vedere în prima redactare a acestui studiu, intitulat *Poezia mitului în opera lui L. Blaga*, susţinut ca teză de doctorat în 1968, ca un semn de revenire la marile valori ale poeziei române contemporane, justificată atunci pentru repunerea operei poetului într-o condiţie corespunzătoare propriei sale valori, întreţinută adînc din substanţa mitului. În continuare multe studii adiacente am publicat în revistele literare, deduse din structura originală a lucrării, a cărei editare a întîrziat din motive ne-

prevăzute. Coincidența, acum, cu „mitologizările" intervenite între timp în studiile literare nu a mai putut schimba demersul inițial, dar autorul s-a silit să reinterpreteze și să adapteze metodele foarte moderne ale criticii literare, dincolo de semnele „delirului" terminologic, la datele fundamentale ale sensurilor pe care Blaga însuși le da „mitului", în principalele secțiuni ale operei lui, pe care le-am numit, după planul inițial : *mitul poetic, mitul dramatic, mitul filosofic.*

CUPRINS

Cuvînt înainte

II. MITUL POETIC

B. Secţiunea mitului arhaic

1. **Spaţiul şi timpul, cosmos mitic** 12

Mitologiile arhaice şi fondul autohton. Zamolxe, Pan, Dionysos. Unitatea originară şi simbolurile Centrului. Despicarea cosmică şi simbolurile reversiunii.

2. **Geografia mitică şi spaţiul mioritic** 64

Satul minunilor şi zaristea cosmică. Spaţiul originar şi perspectiva sofianică. Lumina de aur şi Curţile dorului. Ţara Mumelor şi ciclurile vremii. Vieţuitoarele şi supranatura.

3. **Timpul mitic, istoria şi ţara** 124

1939 ! Ţara de totdeauna şi vatra strămoşilor. Timpul originar şi Stratul Mumelor. Cîntecul creşterii şi al înaintării. Fiinţa istorică şi poezia istoriei.

III. POEZIA MITULUI

1. **Endogeneza gîndirii poetice** 152

Fenomenologie și semiotică. Ontologie și poezie. Lectura textului poetic.

2. **Simbolica limbajului poetic** 189

Cuvînt, sens, imagine. Semantica tropilor. Metaforă și metonimie. Metaforă magică și mit. Stratul poetic central.

3. **Sistemul mitic și funcțiile metaforei** ... 260

Triada semiotică și tripartiția ontologică. Panentesismul și metafora transimanentă. Revelația Centrului și metafora transcendentă. Dialectica transcenderii și metafora transientă. Spațiul poetic și secțiunea de aur a poeziei.

Postscriptum

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : ION ANGHEL
Tehnoredactor : ION I. IANCU

Bun de tipar : 19.08.1983
Apărut 1983
Coli tipar : 22,25

Întreprinderea poligrafică „Banat"
Timișoara, Calea Aradului nr. 1
Comanda nr. 115

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
RON 5,00

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 27